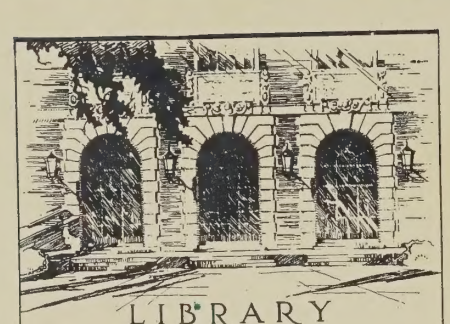


LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF ILLINOIS
q841R661
OrYKu

MODERN
LANGUAGE
LIBRARY

The person charging this material is responsible for its return to the library from which it was withdrawn on or before the **Latest Date** stamped below.

Theft, mutilation, and underlining of books are reasons for disciplinary action and may result in dismissal from the University.

To renew call Telephone Center, 333-8400

UNIVERSITY OF ILLINOIS LIBRARY AT URBANA-CHAMPAIGN

APR 6 1981

JAN 2 3 1986

SEP 30 1986

JUN 1 9 1986

JUL 0 8 1986

JUL 1 7 1986

JUN 1 9 1986

JAN 2 6 1990

MAY 2 9 1990

JUL 0 3 1990

JUN 2 3 1995

L161—O-1096

Digitized by the Internet Archive
in 2026 with funding from
University of Illinois Urbana-Champaign

https://archive.org/details/dieillustrationd00kuhn

JAHRBUCH DER KUNSTHISTORISCHEN SAMMLUNGEN
DES ALLERHÖCHSTEN KAISERHAUSES, BAND XXXI, HEFT 1.

DIE
ILLUSTRATION DES ROSENROMANS

VON

ALFRED KUHN.

MIT 15 TAFELN UND 45 TEXTABBILDUNGEN.

WIEN. 1912. LEIPZIG.
F. TEMPSKY. G. FREYTAG.

Das Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses gelangt unter Beibehaltung der bisherigen Ausstattung vom Jahre 1901 an nicht mehr in ganzen Bänden, sondern in zwanglosen Heften in den Buchhandel. Jedes dieser auch einzeln verkäuflichen Hefte wird sogleich nach seiner Fertigstellung ausgegeben und enthält in der Regel eine ganze in sich abgeschlossene Abhandlung oder Urkundenpublikation; nur bei sehr kurzen Publikationen werden deren mehrere in ein Heft vereinigt.

Unsere Abonnenten erhalten diese mit fortlaufender Seiten- und Tafelbezeichnung versehenen Hefte sofort nach ihrem Erscheinen, zugleich mit dem letzten Hefte eines Jahrganges aber Titel, Inhalt und Register des ganzen Bandes.

Der Umfang eines Jahrganges ist auf zirka 45 Druckbogen bestimmt, welcher Verminderung die schon für den XVIII. Jahrgang (XXI. Band) eingetretene und auch für die folgenden Bände festgesetzte Reduktion des Ladenpreises von früher 120 Kronen auf fortan 90 Kronen (= 90 Mark) entspricht. Dieser Ladenpreis von 90 Kronen (= 90 Mark) per Jahrgang gilt jedoch nur für die Abonnenten, beziehungsweise für die Abnehmer aller einen ganzen Band bildenden Hefte. Für den Einzelverkauf wird der entsprechend erhöhte Ladenpreis jedes Heftes bei seinem Erscheinen von Fall zu Fall festgesetzt.

Für die Jahrgänge I—XVII (Band I—XX) bleibt der frühere Ladenpreis von 120 Kronen = 120 Mark) per Jahrgang aufrecht.

DIE REDAKTION

des Jahrbuches der kunsthistorischen Sammlungen
des Allerhöchsten Kaiserhauses.

JAHRBUCH DER KUNSTHISTORISCHEN SAMMLUNGEN
DES ALLERHÖCHSTEN KAISERHAUSES, BAND XXXI, HEFT 1.

DIE ILLUSTRATION DES ROSENROMANS

VON

ALFRED KUHN.

MIT 15 TAFELN UND 45 TEXTABBILDUNGEN.

WIEN. 1912. LEIPZIG.
F. TEMPSKY. G. FREYTAG.

Alle Rechte vorbehalten.

Redakteur: H. Zimmermann.

Druck von ADOLF HOLZHAUSEN in Wien,
K. UND K. HOF-BUCHDRUCKER.

W 841 Roul
Gr Yku

DIE ILLUSTRATION DES ROSENROMANS.

Von

Alfred Kuhn.

Einleitung.

Am Ausgange des Mittelalters stehen zwei gewaltige Dichtungen, die dessen ganzen Ideengehalt noch einmal zusammenfassen: Dantes göttliche Komödie und der Roman der Rose von Guillaume de Lorris und Jean de Meung. Wenn auch nach Form und Inhalt noch ganz dem Mittelalter angehörend, sind sie doch beide in ihrem Geiste schon völlig Kinder einer neuen Zeit; fast zwei Jahrhunderte lang haben sie die Menschheit in immer steigendem Maße beherrscht. Es ist recht charakteristisch für die Art ihrer Schätzung, daß man im Anfang des XV. Jahrhunderts schrieb, Dante habe sich in Paris bei den Dichtern des Rosenromans die Inspiration für sein Werk geholt.[1]

Die Nachwelt hat anders geurteilt. Während heute des Florentiners Schöpfung Gemeingut aller Gebildeten geworden ist, kennt man vom Rosenroman meist nicht viel mehr als den klangvollen Namen. Nur wer die gewaltige Menge der auf uns gekommenen Handschriften[2] und frühen Drucke[3] überschaut und vielleicht einmal einen Blick in die durch ihn hervorgerufenen Streitschriften[4] getan hat, die seit dem Ende des XIV. Jahrhunderts für lange Zeit die Gebildeten in Atem hielten, nur der kann sich eine Vorstellung von der einstigen Bedeutung dieser heute so gänzlich vergessenen Verse machen.[5]

In einem ebenso gelehrten wie reizvoll geschriebenen Buche[6] hat Ernest Langlois die Quellen aufgedeckt, denen der Rosenroman entsprungen ist. Nach jahrhundertlangen Kämpfen — so führt er aus — war Ruhe in Frankreich eingezogen. Die kriegerischen Barone, die so lange Zeit Brand und Ver-

[1] Im Boccacio der Arsenalbibliothek, Ms. 5193, fand Henri Martin auf fol. 395 eine Einschiebung, in welcher der Kopist Laurent de Premierfait vom Aufenthalte Dantes in Paris erzählt und eine anscheinend unter den Pariser Studenten verbreitete Meinung wiedergibt, Dante habe während seiner Anwesenheit in Paris den Plan gefaßt, nach dem Muster des Rosenromans seine göttliche Komödie zu verfassen (*voult en langaige florentin, soulz aultre manière de vers rimoiez, contrefaire au vif le beau livre de la Rose:* H. Martin, Le Boccace de Jean sans Peur, Bruxelles chez Van Oest 1911, p. 10, 11).

[2] E. Langlois (Les Manuscrits du Roman de la Rose 1910, p. 2) hat über 200 Handschriften zusammengestellt und schätzt die Zahl der unbekannt in Privatbibliotheken vorhandenen ebenso hoch.

[3] Zwischen 1481 und 1538 erschienen nicht weniger als 21 Drucke: F. W. Bourdillon, The early Editions of the Roman de la Rose, London 1906 (Illustrated Monographs XIV, p. 206 ff.).

[4] Histoire littéraire de France XXIII, p. 46—52.

[5] Aus den Inventaren Charles' V., des Herzogs von Berry und der burgundischen Herzöge geht die Existenz einer ganzen Reihe von Teppichen mit Szenen aus dem Rosenroman hervor: Dehaines, Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XV siècle, p. 631, 650, 657, 844, 907, 726. — Labarte, Inventaire du mobilier de Charles V (Coll. de Documents inédits sur l'histoire de France, Paris 1879), p. 378, 710. — Guiffrey, Inventaires des tapisseries du roi Charles VI (Bibliothèque de l'Ecole des Chartes 1887), p. 97, 105, 107. — E. Delaborde, Les Ducs de Bourgogne II (Inventar der Tapeten Philipps des Guten von Burgund), p. 267, 844. — M. J. Roman, Inventaires et Documents relatifs aux Joyaux et Tapisseries des Princes d'Orléans-Valois (1389—1481), Paris 1894, Nr. 467, Nr. 734. — Jules Guiffrey, Inventaires de Jean Duc de Berry, Paris 1894, II, p. 210. — Wie mir Herr Direktor Böttiger in Stockholm freundlichst mitteilte, soll ein Exemplar aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts in der Wallace Collection und ein weiteres aus derselben Zeit auf der Wartburg existieren.

[6] E. Langlois, Origines et Sources du Roman de la Rose (Bibliothèque des Ecoles françaises de Rome et d'Athènes 1890).

442953

wüstung um sich gesät hatten, sammelten sich um einige Mächtige, die bald stark genug waren, ihrem unbändigen Wollen Einhalt zu tun. Auf den Schlössern folgte die Musik der Feste dem Lärm der Schlachten. War man früher nur zu Kampf und Streit zusammengekommen, so versammelte sich jetzt die Jugend zu Spiel und Tanz. Die Frau, welche die rauhe Zeit in strenger Abgeschlossenheit gehalten hatte, trat zum erstenmal hervor. Und als wollte man nachholen, was in den langen, friedlosen Jahren an ihr gesündigt worden war, so vereinigte sich jetzt alles zu ihrer Verehrung. Dem kriegerischen Epos folgte die Minnelyrik der Provence. Verstandesehen, wie sie in den Kreisen des Adels ausschließlich Übung waren, hatten dem Liebesbedürfnis der Frau nie Rechnung getragen. Jetzt, da diese zum erstenmal in den Kreis der Altersgenossen hinaustrat, da war es, als ob ein lang zurückgedämmtes Verlangen übermächtig hervorbräche. Liebe wurde die Losung! Nicht mehr die christlichen Tugenden waren es, denen das höchste Streben galt, sondern Beauté, Largesse, Courtoisie, Franchise! Mit der Ehe hatte diese Liebe so gut wie nichts zu tun.

Eine Unmenge Liebesstreite, Dialoge, Liebestheorien sind das Produkt dieser Zeit, deren späte, überreife Frucht der Rosenroman[1] ist. Will er doch im letzten Grunde nichts anderes sein als eine Liebestheorie.

Begonnen wurde er um 1230 von dem wahrscheinlich aus Orleans stammenden Guillaume de Lorris.[2] 4270 Verse stammen von ihm; sie sind das Werk eines wirklichen Dichters, voll von Stellen feinster künstlerischer Empfindung. Aus unbekannten Gründen blieben sie Fragment und wurden, wie eine Stelle im Texte besagt, «nach mehr als vierzig Jahren» von Jean de Meung[3] vollendet. Dieser etwa 22.000 Verse umfassende Schluß ist das Produkt eines Pariser Gelehrten, der mit viel Eitelkeit und Behagen seine Lesefrüchte vor dem aufhorchenden Laienpublikum auskramt. Er ist ein Kompendium alles mittelalterlichen Wissens, eine unerschöpfliche Quelle zum Verständnis der Zeit, aber angenehm zu lesen ist er nicht.

Eine kurze Inhaltsangabe ist unerläßlich. Es handelt sich um einen Traum des zwanzigjährigen Dichters.

Ihm war es, als ob es Mai geworden und die Nacht gewichen sei. Er eilte ins Freie, folgte dem Flußlaufe und kam zum Liebesgarten. Seltsame Bilder auf dessen Mauer schreckten ihn; da sah er Haine, Félonie, Vilenie, Couvoitise, Avarice, Envie, Tristesse, Vieillesse, Pauvreté und Papelardie, jene Laster, die dem nicht anhaften dürfen, der in den Garten der Liebe gelangen will. Oyseuse, ein holdes Mädchen, öffnete das Tor und führte ihn zum Kreise des Liebesgottes, der sich mit Gesang und Tanz vergnügte. Bei ihm befanden sich Doux-Regard, Détuit, Liesse, Courtoisie, Richesse, Largesse und Jeunesse. Ihren Spielen gesellte sich der Jüngling zu. Später, als sich der Kreis verlaufen hatte, wandte er sich tiefer in den Garten und stand plötzlich vor der Quelle des Narcissus, in dessen klarem Wasser er entzückt das Bild der Rose erblickte. Ihr Besitz ward von nun an sein einziger Gedanke. Dieu d'Amour, der hinzugetreten war, sandte sechs Pfeile auf ihn ab, ins Auge und ins Herz, verschloß dieses mit goldenem Schlüssel und empfing von dem Liebenden die Huldigung. Als Gefährte ward ihm Bel-Accueil beigegeben, der ihm auch gestattete, die Rose zu betrachten; aber Dangier, Male-Bouche, Honte und Peur vertrieben ihn sofort wieder. Jetzt erschien Raison, eine herrliche stolze Dame, und versuchte ihn zu trösten und ihm die Nichtigkeit seines Begehrens zu erklären. Umsonst. Bei einem erneuten Versuche, die Rose zu erlangen, erwuchs ihm Hilfe von Franchise und Pitié. Aber Jalousie, die mit Honte und Peur sofort wieder zur Stelle war, machte alles zu nichte. Eine feste Burg wurde erbaut, um die Rose zu schützen und Bel-Accueil einzuschließen. Ein altes Weib ward ihm zur besonderen Bewachung beigegeben, während Dangier, Male-Bouche, Honte und Peur die vier Tore schützten. In namenlosem Schmerze mußte der

[1] Neuere Ausgaben von Méon, Paris 1814, 4 Bände; Michel, Paris 1864, 2 Bände; Marteau, Orléans 1870—1880, 5 Bände; Langlois, Paris, in Vorbereitung.

[2] Felix Guillon, Etude historique et biographique sur G. de Lorris, Orléans 1881. S. auch die Abschnitte bei Gröber und Petit de Julleville.

[3] Felix Guillon, Jean Clopinel de Meung, Paris 1903.

Liebende all dies mit ansehen.[1] Er verzweifelte und verlangte den Tod. Aber Raison gesellte sich wieder zu ihm; und nun entspann sich zwischen ihnen eine lange Unterhaltung, in der mit Hilfe der alten und der neuen Geschichte, der Heiligen Schrift und der unheiligen Klassiker, der griechischen Philosophie, der des Boëthius und des d'Alain de Lille die Wankelmütigkeit des Glückes bewiesen wird und der Dichter dem Liebesgott abspenstig gemacht werden soll, um fürderhin nur Raison zu dienen. Nach einer breiten Schilderung des goldenen Zeitalters, in dem noch keine Zwietracht herrschte, da es noch kein Eigentum gab, wurde von Appius erzählt, der den Virginius verurteilt hatte, ihm seine Tochter auszuliefern, worauf Virginius diese mit eigener Hand erstach und dem Wüterich ihr Haupt zu Füßen warf; Nero wurde angeführt, der, nachdem er Rom in Brand gesteckt, Bruder, Mutter und Lehrer ermordet hatte, sich selbst den Tod geben mußte; der Lyderkönig Krösus wurde genannt, der dem Traume seiner Tochter Phanie kein Gehör gab und seinen Hochmut mit Sturz und Tod bezahlte. Dann wurden Beispiele der kaum verflossenen Geschichte entnommen: Manfred, der König von Sizilien, der Sieg und Leben dem König Karl von Anjou ließ; Konradin, der unselige Hohenstaufe, der trotz der deutschen Fürsten sein junges Leben dahingeben mußte; Heinrich, der Bruder des Spanierkönigs, dessen Haupt ebenso wie das des Bonifacius von Castellane, des Führers des Marseiller Aufstandes, dem stolzen Anjou verfiel. Doch diese Auseinandersetzungen von 3100 Versen machten keinen weiteren Eindruck auf den Liebenden und so verließ ihn Raison. Jetzt gesellte sich Ami wieder zu ihm, der Anwalt der Liebenden, der ihm eine Reihe von Ratschlägen zur Gewinnung seiner Rose gab und sich auch seinerseits in langen theoretischen Betrachtungen erging. Da wurde zuerst die Eifersucht behandelt, dann die Ehe, als deren überzeugter Gegner sich Ami zu erkennen gab. Zur Erhärtung wurden Valerius, Juvenal und Phoroneus herangezogen; als Beispiele mußten Deianira und Delila dienen; Lucretia und Penelope durften nur als Ausnahme gelten. Zuletzt beschloß der Dichter, einem der Ratschläge des Freundes zu folgen, und machte sich nach der Burg auf. Doch Richesse vertrat ihm hohnlachend den Weg und schickte ihn heim. Jetzt endlich hielt Dieu d'Amour die Prüfungen für genügend und bot nun seinen ganzen Hofstaat zur Hilfe des Liebenden auf. Faux-Semblant und Contrainte-Abstinence werden als Vorhut vorangesandt. Durch List überrumpelten sie Male-Bouche, der am Tore der Burg saß, und schnitten ihm die Zunge aus. Die Wachen wurden überwältigt und die Alte bestochen. Schon schien der Sieg gewonnen, da stürzten Honte, Peur und Dangier hervor. Ein gewaltiges Streiten entspann sich, in welchem nach Erscheinen des Genius, den Nature selbst entsandt hatte, der Sieg sich zuletzt für die Sache des Liebesgottes und seines Schützlings entschied. Dieser pflückte jetzt die Rose und erwachte.

Der Codex 2592 der Hofbibliothek.

Der schöne Rosenromancodex der Wiener Hofbibliothek stammt aus der Sammlung des kaiserlichen Obersten der Savoyischen Dragoner und Generaladjutanten des Prinzen Eugen, Freiherrn von Hohendorf, mit der er im Jahre 1720 im Auftrage Karls VI. erworben wurde. Neben ihm nennt Mosel[2] noch 251 «zierlich geschriebene, vorzügliche Codices», die «aus den Niederlanden» nach Wien gebracht wurden. Auf Seite 326 seiner Geschichte führt der Wiener Kustos unter dem Leitworte: «Einige der merkwürdigsten Handschriften» die unserige in folgender Weise auf: «Le Roman de la Rose, avec le codicile de maistre Jehan de Meun. Ein Manuskript aus dem vierzehnten Jahrhundert auf Velin in Fol., mit goldenen Initialen und einer Menge eben so schön ausgeführter als wohlerhaltener Miniaturen. In rothem Maroquin mit Goldschnitt.»

Diesen Einband (31 : 22·5 cm) trägt die Handschrift noch heute. Die Blattgröße beträgt 30 cm Höhe: 21·2 cm Breite; die Ausbreitung der Schriftfläche 20·9 cm Höhe: 14·9 cm Breite. Sie ist eingeteilt in zwei

[1] Hier (Vers 4200) endet der Teil des G. de Lorris.

[2] Ig. Fr. Edler von Mosel, Geschichte der k. k. Hofbibliothek, Wien 1835, S. 103. — Die ganze Sammlung enthielt 6731 Druckwerke, 56 «gleichfalls gedruckte Werke, deren Wert aber durch eigenhändig beigeschriebene Anmerkungen ausgezeichneter Gelehrten noch um vieles erhöhet wird», und 252 Codices, zusammen 7039 Werke, und wurde mit 60.000 Gulden bezahlt.

Kolumnen von je 40 Zeilen, deren Durchschnittslänge 7 cm beträgt. Der in Lagen zu 4 Blatt geheftete Pergamentcodex enthält außer dem Rosenroman, der 147 Folien umfaßt, noch das Testament des Jehan de Meung (Folio 148—175 v°) mit einer Miniatur auf Folio 148, die heilige Dreifaltigkeit vorstellend, darunter in der Initiale einen knienden Ritter (Fig. 1). — Zu Katalogzwecken: auf Folio 2 erste Zeile: «*Mon vis refraichi et lave.*»

64 Miniaturen in lichten Deckfarben in einer Größe von durchschnittlich 7 : 7 cm sind über die Handschrift verstreut; der Teil des Guillaume de Lorris enthält ihrer 45. Auf Folio 10 v°, 15 v°, 23 v° und 25 v° sind je zwei, sonst zumeist auf jeder Seite eine. Von Folio 36 an werden die Illustrationen seltener; der Teil des Jean de Meung weist nur 19 Miniaturen auf. Intervalle: Folio 48—60—71 und Folio 91—131. Zumeist fallen die über den Bildchen mit Zinnobertinte angebrachten Überschriften mit Kapitelköpfen zusammen. Unter der Miniatur beginnt der Abschnitt oft mit einer großen Initiale.[1] Diese hat einen gedeckten Goldgrund. Ihre Schenkel sind entweder hellblau oder rosaviolett mit weißer Ornamentierung. Korrespondierend sind dann etwaige Zwickel oder andere eingefügte Teile rosaviolett oder hellblau mit weißer Ornamentierung gehalten. Auch Zinnober ist in geringem Maße an den eingezeichneten Blättern verwandt.

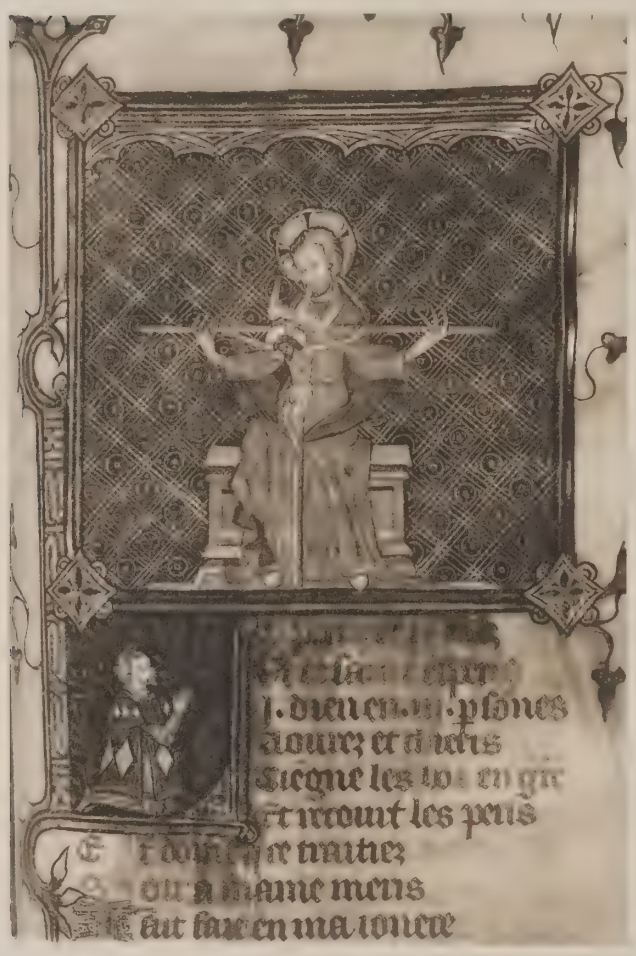


Fig. 1. Wien, k. k. Hofbibliothek, Cod. 2592, fol. 148.

In Verbindung mit der Initiale steht die Ranke; es ist die sogenannte französische Dornblattranke.[2] Sie läuft häufig in einen geflügelten roten Drachen aus, der sich bemüht, eine Kugel zu erschnappen. Der Hauptstamm ist golden; ihm gesellt sich ein entweder blauer oder rosavioletter Nebenläufer bei, der herzförmige oder auch dreifach gelappte Blätter treibt. Gold, Dunkelrotviolett und Blau sind die Hauptfarben. Die beiden Schriftkolumnen werden zumeist von der Ranke geteilt; sie kommt 58 mal vor. Neben der genannten Initialenart bemerkt man noch eine kleine Goldinitiale mit feiner, blauschwarzer Verschnörkelung und eine kleine blaue mit feiner roter Verschnörkelung; beide sind sehr häufig.

Die Schrift ist die französische Minuskel der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts. Sie zeigt schon eine bemerkenswerte Schlankheit der Buchstaben und oft die Neigung, diese aneinander zu drängen. Zwischen Folio 121 und Folio 147 ist die Schrift schöner, die Tinte schwärzer.

Die erste Textseite (Taf. I) zeigt eine feste, die vier Seiten des Blattes umschließende Umrahmung. Nur an der Kopfseite wagen es die Dornblattäste, sich freier zu bewegen. Aus diesem festen Rahmengefüge entspringen sowohl an den vier Ecken als auch an der rechten Langseite zwiefach sich entfaltende Zweige, die sich jedoch dem starren Rhythmus des Stammes anordnen. Fast den ganzen oberen

[1] 61 Initialen dieser Art.

[2] Über die Entwicklung der Dornblattranke s. H. Martin, Les Miniaturistes français, Paris 1906, p. 177 ff.

Teil der Seite nehmen die vier ersten Miniaturen ein, die, unter sich abgeteilt, ein gemeinsamer Rahmen umspannt. Die vier Ecken werden jeweils durch goldene Rautenschildchen markiert. Auf der unteren Leiste des Blattrahmens ist in matten Farben eine Wiese mit Bäumen und Sträuchern versucht; vielleicht ist hier die übliche Jagd (zwei Hunde verfolgen ein Häslein) herausradiert worden.[1]

A. Farbenangaben zu den Miniaturen.[2]

1. Fol. 1: Der Liebende im Schlafe.

Decke rosa, hinter dem Arm des Schläfers umgeschlagen; ein grünes Futter wird sichtbar, desgleichen auch an den Zipfeln. Kopfkissen zinnoberrot. Nackte Fleischteile weiß, jedoch nicht freigelassenes Pergament. Kopf- und Barthaar hellbraun. Die sieben weißen, rotgetüpfelten Blüten sind dem jetzt schwer mehr sichtbaren Stamme des Rosenstrauches zugehörig. Der Holzbaldachin über dem Haupte des Schläfers hellbraun (Taf. I).

2. Fol. 1: Der Liebende kleidet sich an.

Der Jüngling in zinnoberrotem Wams und grauen Beinkleidern; Bett blaugrau getönt. Am Baldachin an zinnoberroter Stange ein lichtblaues Gewand. Goldenes Waschbecken auf schwärzlichgrauem Gestell, darüber ein kleines goldenes Gefäß an einer Stange (Taf. I).

3. Fol. 1: Der Liebende ergeht sich in der Natur.

Der Jüngling in lichtblauer Kutte, welche die Ärmel und den Saum des zinnoberroten Untergewandes sehen läßt. In Stamm und Krone mattgrüne Bäume, deren Blätter durch schwarze Tupfen angedeutet sind.

Stark beschädigt an Gesicht und Händen (Taf. I).

4. Fol. 1: Der Liebende kommt vor den Liebesgarten.

Der Jüngling in rosa Kutte und zinnoberrotem Untergewand. Matt braungelbe Mauer, darüber hervorragend grüne Bäume. Weißer Flußlauf mit graublauer Zeichnung. Matt graugrüne Rasenfläche (Taf. I).

5. Fol. 2: Haine.

Eine Frau in zinnoberrotem Untergewand und rosa Mantel auf grüner Bank (Taf. II).

6. Fol. 2: Vilenie.

Die Frau in hellrosaviolettem Gewand und zinnoberroter Kopfbedeckung. Der Jüngling in hellrosa Wams, zinnoberroten Beinkleidern und Kapuze. Haar blond. Bank hellbraun (Taf. II).

7. Fol. 2 v°: Couvoitise.

Eine Frau in hellblauem Gewand und rosaviolettem, zinnoberrot gefüttertem Mantel. Graue Truhen mit goldenen Gefäßen (Taf. II).

8. Fol. 2 v°: Avarice.

Frau in zinnoberrotem Gewand. Hellrosa Mantel mit grünem Futter. An der Stange grauviolette, grüne und rosa Kleider. Gelbe Bank (Taf. II).

9. Fol. 3: Envie.

Das junge Mädchen in Blau, der junge Mann in Grün mit grauvioletten Beinkleidern und zinnoberroter Kapuze. Beide blond. Die mißgünstige Frau in zinnoberrotem Kleid, grauviolettem, grün gefüttertem Mantel auf gelber Bank (Taf. II).

10. Fol. 3 v°: Tristesse.

Eine Frau in grauviolettem Kleid, rosa Mantel mit zinnoberrotem Futter. Haar blond. Bank gelb (Taf. II).

11. Fol. 3 v°: Vieillesse.

Ein Mann in blauer Kutte, zinnoberroter Kapuze. Weiße Haube auf dem Kopfe. Grüner Rasengrund (Taf. III).

---

[1] Rein landschaftliche Darstellungen ohne Figuren sind an dieser Stelle ungewöhnlich.

[2] Da die Muster der Hintergründe noch im Zusammenhang behandelt werden, so sind sie hier übergangen. Von einer Beschreibung der Miniaturen wurde im Hinblick auf die Abbildungen abgesehen.

12. Fol. 4: Papelardie.

Eine Frau in dunklem Nonnenhabit, blaugrüner Altar, darauf goldenes Kruzifix (Taf. III).

13. Fol. 4 v°: Povreté.

Ein Mann (?) in grauem Gewand. Braunes Stroh (oder Mist?) (Taf. III).

14. Fol. 5 v°: Die Begegnung des Liebenden mit Oyseuse.

Der Liebende in rosa Wams und hellblauem Untergewand; schmale weiße Bänder von den Oberarmen herabhängend; zinnoberrote Kapuze, olivgrüne Beinkleider, schwarze Schuhe; blondes Haar und Spitzbart. Oyseuse in Stahlblau, rosa Untergewand, Haar blond (Taf. III).

15. Fol. 6 v°: Die Karole.

Auf grünem Rasenboden von rechts nach links: Mann in blondem Spitzbart, zinnoberroter Kapuze; lichtblauviolettes Wams, rosa Beinkleider. Junge Mädchen in Rosa und weißem Unterkleid. Dahinter Herr im Spitzbart, in grauvioletter Kapuze, zinnoberrotem Wams und grauen Beinkleidern; seine rechte Hand hält die der ganz in Grau gekleideten Jungfrau, die von einem jungen Mann in zinnoberroter Kapuze, gleichfarbigen Beinkleidern und rosa Wams liebkost wird. Zwei Posaunenbläser in grauviolettem Wams und grauen Beinkleidern. Auf den goldenen Fähnlein ein schwarzer Adler (Taf. III).

16. Fol. 8 v°: Richesse.

Frau in dunkelblauem Gewand mit goldener Krone. Gelbe Truhe mit goldenen Gefäßen (Taf. III).

17. Fol. 9: Largesse.

Der junge Mann mit blonden Locken und Spitzbart in hellblauem Wams und zinnoberroter Kapuze und gleichfarbigen Beinkleidern. Das junge Weib in lichtrosaviolettem Gewand. Krone und Becher sind golden. Der Mann ist der empfangende Teil (Taf. IV).

18. Fol. 9 v°: Franchise.

Der junge Mann in rosa Leibrock, zinnoberroter Kapuze. Die junge Frau in rosaviolettem Kleid. Der junge Mann weist das Liebeswerben der jungen Dame ab (Taf. IV).

19. Fol. 10: Courtoisie.

Der Ritter in rosaviolettem Wams, hellblauen Beinkleidern, zinnoberroter Kapuze. Die Dame in hellblauem Kleid. Goldener Becher. Sie reicht ihm den Trank (Taf. IV).

20. Fol. 10 v°: Oyseuse.

In Rosa. Spiegel (Taf. IV).

21. Fol. 10 v°: Jeunesse.

Der Jüngling in blauem Wams, zinnoberroter Kapuze, das Mädchen in zinnoberrotem Kleid (Taf. IV).

22. Fol. 11 v°: Der Liebende kommt zur Quelle des Narcissus.

Der Jüngling in blauem Wams, zinnoberroter Kapuze, grauvioletten Beinkleidern. Rasen und Baum grün, bräunliches Bassin (Taf. IV).

23. Fol. 12: Der Liebende blickt in die Quelle des Narcisssus.

Der Jüngling in rosaviolettem Wams, blauen Beinkleidern und zinnoberroter Kapuze (Taf. V).

24. Fol. 13: Der Liebende vor der Quelle in Nachdenken versunken.

Der Jüngling in rosa Leibrock, blauvioletten Beinkleidern und zinnoberroter Kapuze (Taf. V).

25. Fol. 13 v°: Dieu d'Amour schießt auf den Liebenden.

Der Jüngling in rosaviolettem Leibrock .Dieu d'Amour in rosa Wams, zinnoberrotem, rosa gefüttertem Mantel und zinnoberroten Beinkleidern. Goldene Krone, blaue Flügel. Rosenstrauch mit sieben Knospen und einer erblühten Rose (Taf. V).

26. Fol. 15: Dieu d'Amour verfolgt den fliehenden Liebenden.

Der Gott mit zinnoberroten Flügeln, in grauviolettem, grün gefüttertem Mantel (Taf. V).

27. Fol. 15 v°: Dieu d'Amour küßt den Liebenden.

Der Jüngling in zinnoberroter Kapuze, rosa Wams und zinnoberroten Beinkleidern. Der Gott in grauviolettem Mantel und mit zinnoberroten Flügeln (Taf. V).

28. Fol. 15 v°: Dieu d'Amour verschließt des Liebenden Herz.

Der Jüngling in grüner Kapuze, graurosa Wams und rosa Beinkleidern. Der Gott mit zinnoberroten Flügeln, gleichfarbigem Wams und rosa Mantel (Taf. V).

29. Fol. 16: Dieu d'Amour erteilt dem Liebenden seine Gebote.

Der Jüngling in blauviolettem Wams, blauen Beinkleidern und zinnoberroter Kapuze. Der Liebesgott in hellblauem, zinnoberrot gefüttertem Mantel und graurosa Wams (Taf. VI).

30. Fol. 21: Bel-Accueil und der Liebende.

Links vor dem Rosenstrauch Bel-Accueil in zinnoberroter Kapuze, blaugrauem Wams und blauen Beinkleidern. Der Liebende in lichtblauer Kutte, einen zinnoberroten Saum zeigend (Taf. VI).

31. Fol. 21 v°: Bel-Accueil läßt den Liebenden den Strauch berühren.

Links der Rosenstrauch mit weißen, rotgetüpfelten Blüten. Davor Bel-Accueil in zinnoberrotem Wams, rosa Kapuze, weißem Gürtel und grünen Beinkleidern. Der Liebende in rosa Kutte, zinnoberrotem Untergewand und gleichfarbiger Kapuze (Taf. VI).

32. Fol. 22: Dangier schützt den Rosenstrauch vor Bel-Accueil und dem Liebenden.

Die Blüten des Rosenstrauches blaugetüpfelt. Dangier ganz in Blau. Bel-Accueil in blaugrauem Wams, zinnoberroter Kapuze und gleichfarbigen Beinkleidern. Der Liebende in lichtblauer Kutte (Taf. VI).

33. Fol. 22 v°: Raison spricht dem Liebenden ins Gewissen.

Die Göttin in rosa Untergewand und zinnoberrotem Oberkleid, auf dem Haupte eine zinnoberrote Mütze mit blaugrauer Kapuze. Der Liebende in rosa Kutte und zinnoberroter Kapuze. Die Ärmel blaugrau, desgleichen der Saum des Unterkleides (Taf. VI).

34. Fol. 23 v°: Ami muntert den Liebenden auf.

Der Liebende in Lichtblau, Ami in graublauem Wams, zinnoberroter Kapuze und grünen Beinkleidern (Taf. VI).

35. Fol. 23 v°: Der Liebende bestürmt Dangier mit seinen Bitten.

Der Liebende in rosa Kutte, zinnoberroter Kapuze, ebensolchen Ärmeln und Kleidersaum. Dangier in blaugrauem Gewand, bräunlichen Beinkleidern und rosa Kapuze (Taf. VII).

36. Fol. 24 v°: Franchise und Pitié verwenden sich für den Liebenden bei Dangier.

Dangier ganz in Blau, nur die Kapuze ist zinnoberrot. Franchise in Zinnoberrot, Pitié in Hellblau (Taf. VII).

37. Fol. 25: Franchise und Bel-Accueil.

Jene in Rosa und dieser in blaugrauem Wams, roter Kapuze und gleichfarbigen Beinkleidern (Taf. VII).

38. Fol. 25: Bel-Accueil führt den Liebenden zum Rosenstrauch.

Der Liebende in blaßblauer Kutte und zinnoberrotem Untergewand. Bel-Accueil in blaugrauem Wams, blauen Beinkleidern und zinnoberroter Kapuze. Die Miniatur ist retouchiert (Taf. VII).

39. Fol. 26: Venus verwendet sich für den Liebenden bei Bel-Accueil.

Die Göttin in Zartgraublau, ein rotes Feuer in der Linken. Der Liebende in rosa Kutte mit zinnoberrotem Untergewand und Kapuze (Taf. VII).

40. Fol. 26 v°: Jalousie jagt Bel-Accueil in die Flucht.

Jalousie in blauem Kleid und roter Kapuze. Bel-Accueil in graublauem Wams, zinnoberroten Beinkleidern und Kapuze (Taf. VII).

41. Fol. 27: Jalousie bespricht sich mit Honte.

Die ältere Frau in rosa Kutte, die jüngere in Zinnoberrot (Taf. VIII).

42. Fol. 27 v°: Honte und Peur erwecken Dangier.

Boden und Bäume grün. Dangier in Blau mit zinnoberroter Kapuze. Die vordere der Frauen in Zinnoberrot, die hintere in Blau (Taf. VIII).

43. Fol. 28 v°: Jalousie läßt einen Wall um den Rosenstrauch herumführen.

Jalousie in roter Kutte. Der junge Arbeiter in zinnoberrotem Wams und graublauen Beinkleidern. Rotgetüpfelte Blüten (Taf. VIII).

44. Fol. 29: Der Liebende vor dem Turm, in dem Bel-Acceuil gefangen sitzt.

Auf dem grauen Turm ein rosa Dach. Der Liebende in rosa Kutte, zinnoberrotem Wams und hellblauem Unterkleid (Taf. VIII).

45. Fol. 30 v°: Maistre Guillaume de Lorris.

Rosa Kutte, zinnoberrote Kapuze und gleichfarbiges Unterkleid. Bank hellblau (Taf. VIII).

46. Fol. 31 v°: Raison erteilt dem Liebenden gute Lehren.

Der Liebende in rosa Kutte und zinnoberroter Kapuze. Raison in blaugrauem Kleid, rosa Untergewand, zinnoberroter Kopfbedeckung (Taf. VIII).

47. Fol. 36: Fortuna und ihr Rad.

Fortuna in Rosa mit goldener Krone; Rad gelb (Taf. IX).

48. Fol. 41 v°: Virginius überreicht dem Richter das Haupt seiner Tochter.

Virginius in blauem Unterkleid und zinnoberrotem Mantel, auf dem Haupte eine Mütze, deren Stirnband blau und deren Calotte zinnoberrot ist. Der Richter auf grauem Stuhle in blauem Mantel. Die Leiche des Mädchens auf dem Boden in Graublau (Taf. IX).

49. Fol. 48: Kampf Karls von Anjou und Manfreds.

Blaue Rüstungen. Der Rechte auf grauschwarzem Pferde in zinnoberrotem Wams, der Linke auf einem Schimmel. Grünes Terrain (Taf. IX).

50. Fol. 60 v°: Lucretia ersticht sich.

Lucretia in Hellblau. Der vordere Mann in grauviolettem Rock und zinnoberroter Kapuze sowie gleichfarbigen Beinkleidern. Der hintere Mann in blauen Beinkleidern, etwas von seinem blauen Wamse noch sichtbar (Taf. IX).

51. Fol. 71 v°: Dieu d'Amour und der Liebende.

Der Gott mit zinnoberroten Flügeln in grauem Gewand und rosa Mantel. Der Liebende in grauem Wams, zinnoberroter Kapuze und rosa Beinkleidern. Die Augen des Dieu d'Amour sind retouchiert (Taf. IX).

52. Fol. 71 v°: Der Liebende fleht den Dieu d'Amour an.

Der Gott in hellblauem Gewand, rosa Mantel mit zinnoberrotem Futter und ebensolchen Flügeln. Der Liebende in graublauem Habit und zinnoberroter Kapuze (Taf. IX).

53. Fol. 73: Dieu d'Amour und seine Barone.

Der Gott in hellblau gefüttertem rosa Mantel und zinnoberrotem Unterkleid, die Barone teils in hellblauen Beinkleidern, rosa Mänteln und zinnoberroten Kapuzen, teils in langen, moosgrünen Gewändern (Taf. X).

54. Fol. 75 v°: Dieu d'Amour überreicht dem Faux-Semblant die Krone der Ribaus.

Der Gott in hellblauem Kleid und rosa Mantel mit zinnoberrotem Futter. Faux-Semblant in schwarzer Kutte (Taf. X).

55. Fol. 84 v°: Faux-Semblant und Contrainte-Abstinence kommen zu Malebouche.

Die hintere Person in Dunkelgrau, die vordere in Schwarz. Malebouche in Carminrosa (Taf. X).

56. Fol. 86: Malebouche beichtet dem Faux-Semblant.

Auf blauer Bank Faux-Semblant in weißem Gewand mit zinnoberrotem Untergewand und schwarzer Mütze. Malebouche in Hellblau (Taf. X).

57. Fol. 87 v°: Die Alte bringt Bel-Accueil den Kranz.

Die Alte in Grau. Bel-Accueil in rosa Wams und zinnoberroter Kapuze (Taf. X).

58. Fol. 91 v°: Dido stürzt sich bei Äneas' Abfahrt in ein Schwert.

Dido in Hellblau, Äneas in Grau. Boot braun, weiße Welle mit blauer Zeichnung (Taf. X).

59. Fol. 131: Nature in ihrer Schmiede.

Kissen zinnoberrot, Decke zartrosa-blau-violett-grün, Baldachin grau (Taf. XI).

60. Fol. 139 v°: Venus schießt in die Burg.

Die Göttin in Hellblau, Unterkleid hellblau-violett. Burg grau mit blauem Dach (Taf. XI).

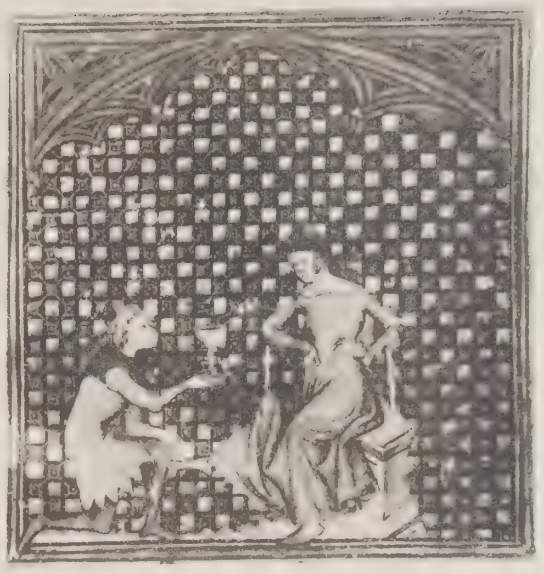
Aintes gens dient
Que en songes
Ya se fables non
Et menconges
Mais ien puet mer songes songier
Qui ne sont mie mencongier
Ains sont apres bien apparant
Si empuis bien mer a garant
Vn auteur qui ot non macrobes
Qui ne tint pas songes a lobes
Ains mostre clarpt lamision
Qui auint au roy cypion
Quonques ame ne qui die
Que sont foleur ne musardie
Se ie vous que songes auiengne
Ni se noudra poir fol me tiegne
Car endroit moy ai ie fiance
Ne songes sont senechance
Es biens au gens et des anuus
Car li plusieur songent de nuis

Aintes choses conuiennent
Qui en vont puis apriemet
Au mesme an de mon eage
Il pont quaimours prent le paage
Des riches gens couchier mestoie
Ne mut si con ie soloie
Et me tormoie mir forment
Si mi.i. songe en mon dormant
Qui mir fu biax et mir me plot
Mais en ce songe onques nens not
Qui auenu veiscut ne soit
Si con li songes racontoit
Or miel ce songe remoier
Car nos aiens plus fauc esgaier
Quamours le me prie et comande
Et se nus ne mille demande
Coment ie mieul que ai vomans
Ont appelles que ie commans
Cest li romans de la rose
Ou lart damours est toute enclose

WIEN ÖNB ÖSTERREICHISCHE NATIONALBIBLIOTHEK

THE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

Fol. 2.



Fol. 2.

Fol. 2 v°.

Fol. 2 v°.

Fol. 3.

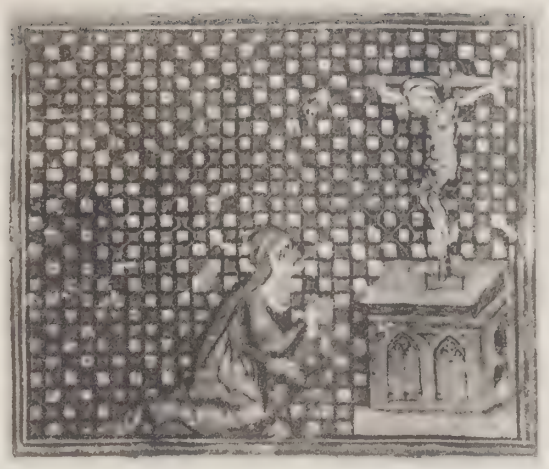
Fol. 3 v°.

Wien, k. k. Hofbibliothek, Cod. 2592

Lichtdruck von M. Frankenstein, Wien.

THE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

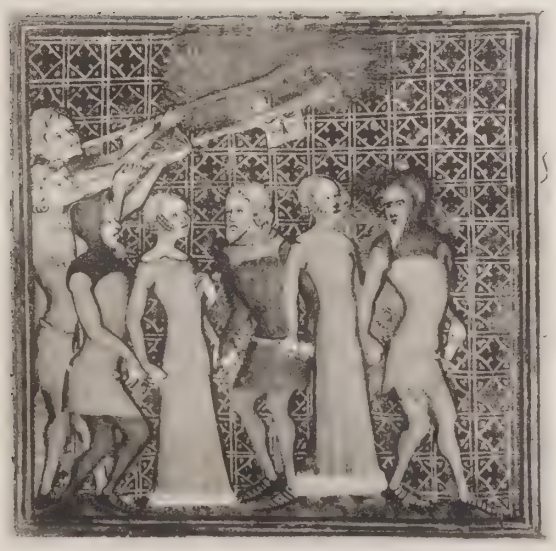
Fol. 3 v°.



Fol. 4.

Fol. 4 v°.

Fol. 5 v°.



Fol. 6 v°.

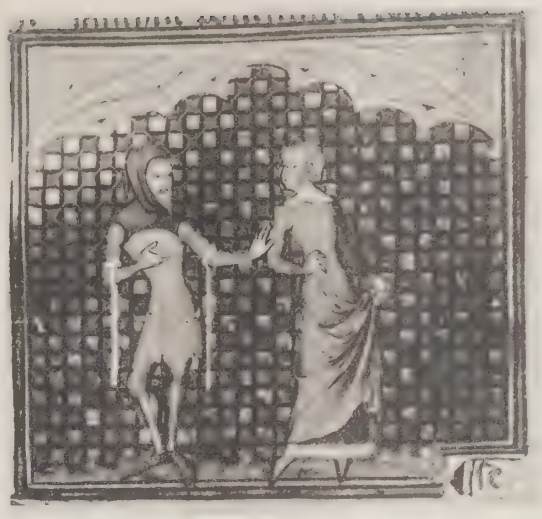
Fol. 8 v°.

Wien, k. k. Hofbibliothek, Cod. 2592.

Lichtdruck von M. Frankenstein, Wien.

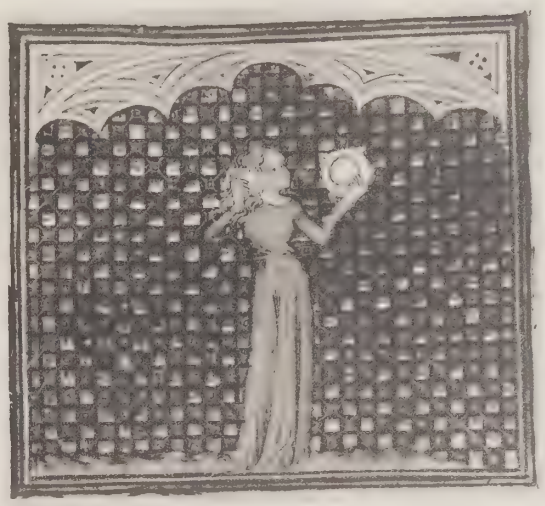
THE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

Fol. 9.



Fol. 9 v°.

Fol. 10.



Fol. 10 v°.

Fol. 10 v°.

Fol. 11 v°.

Wien, k. k. Hofbibliothek, Cod. 2592

Lichtdruck von M. Frankenstein, Wien.

THE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

Fol. 12.

Fol. 13.

Fol. 13 v°.

Fol. 15.

Fol. 15 v°.

Fol. 15 v°.

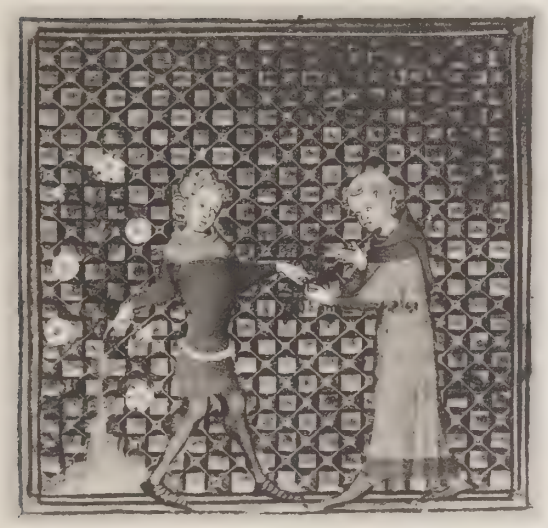
Wien, k. k. Hofbibliothek, Cod. 2592

Lichtdruck von M. Frankenstein, Wien.

THE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

Fol. 16.

Fol. 21.



Fol. 21 v°.

Fol. 22.

Fol. 22 v°.

Fol. 23 v°.

Wien, k. k. Hofbibliothek, Cod. 2592

Lichtdruck von M. Frankenstein, Wien.

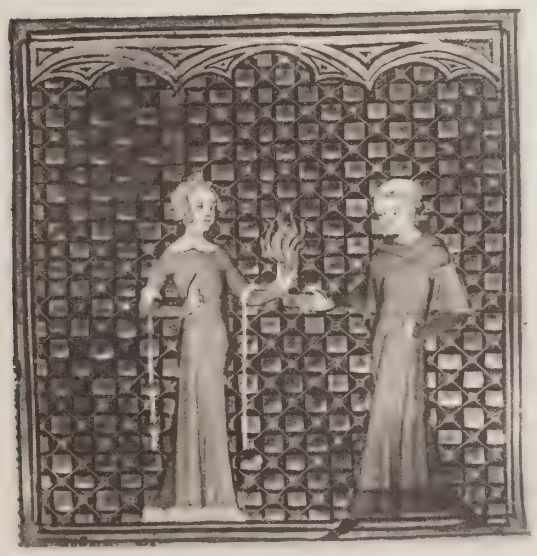
THE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

Fol. 23 v°.

Fol. 24 v°.

Fol. 25.

Fol. 25.



Fol. 26.

Fol. 26 v°.

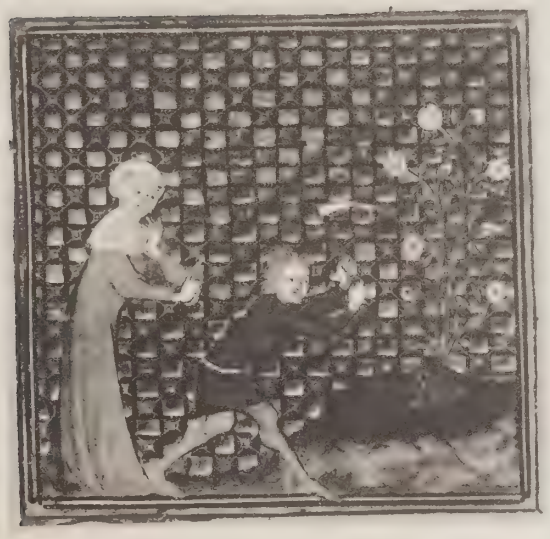
Wien, k. k. Hofbibliothek, Cod. 2592.

Lichtdruck von M. Frankenstein, Wien.

THE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

Fol. 27.

Fol. 27 v°.



Fol. 28 v°.

Fol. 29.

Fol. 30 v°.

Fol. 31 v°.

Wien, k. k. Hofbibliothek, Cod. 2592.

Lichtdruck von M. Frankenstein, Wien.

THE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

Fol. 36.

Fol. 41 v°.

Fol. 48.

Fol. 60 v°.

Fol. 71 v°.

Fol. 71 v°.

Wien, k. k. Hofbibliothek, Cod. 2592.

Lichtdruck von M. Frankenstein, Wien.

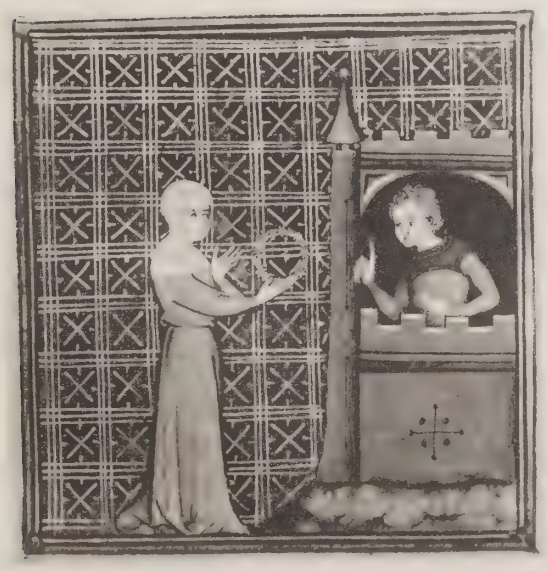
THE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

Fol. 73.

Fol. 75 v°.

Fol. 84 v°.

Fol. 86.



Fol. 87 v°.

Fol. 91 v°.

Wien, k. k. Hofbibliothek, Cod. 2592.

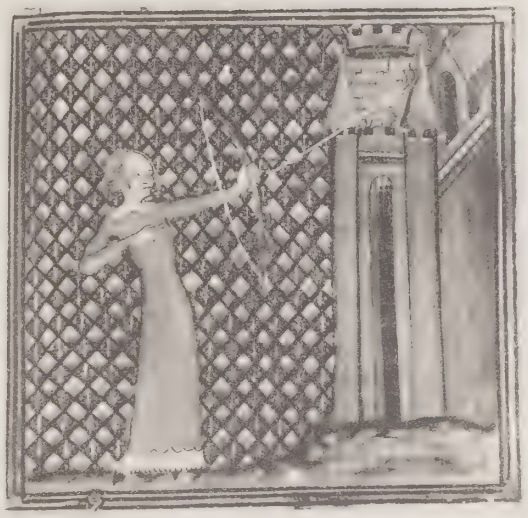
Lichtdruck von M. Frankenstein, Wien.

THE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

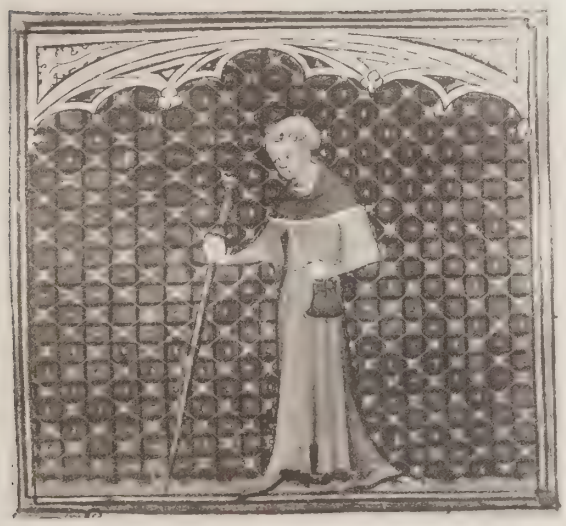
Fol. 131.

Fol. 139 v°.

Fol. 140.



Fol. 143.



Fol. 145.

Fol. 146.

Wien, k. k. Hofbibliothek, Cod. 2592.

Lichtdruck von M. Frankenstein, Wien.

THE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

61. Fol. 140: Pygmalion und seine Statue.

Der Künstler in graublauem Wams und mattrosa Kapuze; zinnoberrote Beinkleider. Die Statue in Rosa. Auf dem Boden ein zinnoberrotes Gefäß (Taf. XI).

62. Fol. 143: Venus schießt in die Burg.

Venus in Hellblau. Auf der grauen Burg ein rosa Dach (Taf. XI).

63. Fol. 145: Der Liebende als Pilger verkleidet, auf dem Wege zum Rosenstrauch.

Der Liebende in rosa Kutte, hellblauem Untergewand und zinnoberroter Kapuze. Graue Reisetasche (Taf. XI).

64. Fol. 146: Der Liebende pflückt die Rose.

Hellblaue Kutte, zinnoberrotes Untergewand. Blüten weiß mit blau, grüner Busch (Taf. XI).

B. Die Hintergründe.

Die Hintergründe dieser Miniaturen wollen wir in zwei große Hauptgruppen einteilen: in die Quadratmuster und in die Spiralmuster.

I. Die Quadratmuster.

a) Die kleinen Quadratmuster.

1. einfarbig:

eine kleine Quadrierung mit weißem Netz unter Überspringung je eines Carreaus; in dieses sind zinnoberrote Ringelchen mit weißen Punkten eingezeichnet, und zwar auf Tiefpurpur: Cf. Min. 5,[1] 7, 9, 13, 17, 22, 29, 30, 34, 36, 38, 48, 58, 60; auf Blau: Cf. Min. 51, 53, 63.

2. zweifarbig:

α) eine kleine Quadrierung in Gold und Blau, über den blauen Feldern ein weißes Netz. Cf. Min. 10, 18, 20, 24, 27, 31, 39, 41, 43, 54, 59.

β) ein auf dem Kopfe stehendes zweifarbiges (gold und blau) Schachbrettmuster (ohne Netz). In die blauen Felder sind schematische weiße Fleurons eingezeichnet (sogenanntes Rautenmuster). Cf. Min. 47, 55, 62.

3. dreifarbig:

eine kleine Quadrierung in Gold, Blau, Gold, Rot. Das weiße Netz liegt über den roten und blauen Feldern. Cf. Min. 6, 12, 14.

b) Die großen Quadratmuster.

1. einfarbig:

α) mit einfacher Quadrierung:

αα) enthaltend ein Vierblatt; auf dunkelrosa Grund ein schwarzes Quadrat mit gefülltem schwarzen Vierblattornament (die vier Blätter schweben frei). Cf. Min. 42, 56.

ββ) enthaltend Schraffierung; auf blauem Grund ein einfaches goldenes Quadratmuster mit abwechselnd horizontaler und vertikaler Goldschraffierung. Cf. Min. 37.

β) mit zweifacher Quadrierung:

αα) enthaltend ein Vierblatt; auf lachsrosa Grund ein doppeltes goldenes Quadrat, enthaltend ein leeres Vierblatt. Cf. Min. 21.

ββ) enthaltend ein Quadrat; auf einfarbigem Grund ein doppeltes goldenes Quadrat, enthaltend ein auf der Spitze stehendes, nicht völlig geradliniges Quadrat, auf Blau: Cf. Min. 15, auf Purpurrot: Cf. Min. 16, auf Lachsrot: Cf. Min. 32, 40.

γ) mit dreifacher Quadrierung:

αα) enthaltend einen Punktkreis; auf blauem Grund ein dreifaches goldenes Quadrat und einen eingezeichneten goldenen Punktkreis. Cf. Min. 1.

ββ) enthaltend einen Kreuzkreis; auf lachsfarbigem Grund ein dreifaches goldenes Quadrat mit eingezeichnetem goldenen Kreuzchenkreis. Cf. Min. 25.

ββ[1]) das Ganze auf der Spitze stehend; Grund blau. Cf. Min. 45.

[1] Diese und die folgenden Ziffern beziehen sich auf die im vorstehenden Verzeichnis, S. 5—9, an erster Stelle stehenden Zahlen 1—64, die der Reihenfolge der Miniaturen in der Handschrift und ihrer Wiedergabe auf Taf. I—XI genau entsprechen.

γγ) enthaltend ein Kreuz; auf blauem Grund ein dreifaches goldenes Quadrat und ein eingezeichnetes freischwebendes goldenes Diagonalkreuz. Cf. Min. 57.

γγ[1]) das Ganze auf der Spitze stehend; Grund blau. Cf. Min. 4.

δδ) enthaltend ein Viereck mit Kreuz; auf einfarbigem Grund eine auf der Spitze stehende dreifache goldene Quadrierung, enthaltend ein auf der Spitze stehendes goldenes Viereck mit Kreuz darin, auf Blau: Cf. Min. 5, auf Purpurrot: Cf. Min. 50.

εε) enthaltend ein Vierblatt; auf blauem Grund ein dreifaches, auf der Spitze stehendes goldenes Quadrat mit eingezeichnetem schwebenden Vierblatt. Cf. Min. 61.

2. zweifarbig:

dreifache schwarze Quadrierung auf goldenem Grund. Abwechselnd rote und blaue Felder. In beide eingezeichnete weiße Quadrate von nicht völlig geraden Linien. Cf. Min. 35, 44, 46, 52.

II. Die Spiralmuster.

a) das geflammte Spiralmuster.

Eine goldene Spirale auf blauem Grund: Cf. Min. 6, 8, 23; auf Purpur: Cf. Min. 3; auf Lachsrot: Cf. Min. 19, 64.

b) das gefederte Spiralmuster.

Eine goldene Spirale auf blauem Grund: Cf. Min. 26; auf Purpur: Cf. Min. 2, 28, 49.

C. Die Herkunft der gemusterten Hintergründe.

Über die Herkunft dieser gemusterten Hintergründe sind niemals Untersuchungen angestellt worden. Dieser Umstand und die Armseligkeit des verfügbaren Abbildungsmaterials mögen als Gründe dafür dienen, wenn für den im folgenden gewagten Versuch alle Vorrechte der Hypothese beansprucht werden.

Die Antike kannte gemusterte Hintergründe nicht. Für sie, wie auch später für die Renaissance, war jede Art spielerischer Flächenfüllung barbarisch, weil geeignet, dem Wohllaut des Lineamentes der Figuren Abbruch zu tun. Die uns erhaltenen antiken Handschriften zeigen deshalb auch keine Spur davon. Sie geben, wo sie nicht Architekturstücke hinter die Figuren schieben, die Farbe des Pergamentes oder einen einfarbigen Hintergrund. Hierdurch soll die Illusion des unbegrenzten Raumes erweckt werden. Die byzantinischen Manuskripte sind die Erben dieser Bestrebungen bis ins X. Jahrhundert hinein, wo Goldgrund sie überflutet. Auch die Karolinger-Handschriften, die ja zumeist in bewußter Anlehnung an die Antike entstanden, zeigen keinerlei gemusterte Gründe. England blieb am längsten in diesen Bahnen, wenn auch, ohne sich der ursprünglich leitenden Gedanken bewußt zu bleiben.

Die dem Nordländer nicht abzusprechende Lust an Belebung der Fläche veranlaßte nämlich, den blauen Grund mit kleinen weißen Dreipünktchen oder Ringlein zu besäen,[1] was bis ins XIV. Jahrhundert[2] des öfteren anzutreffen ist, wenn auch einfarbige, meist blaue, seltener zinnoberrote Gründe immer daneben hergehen.[3] Das im Anfang des XIV. Jahrhunderts völlig unter Englands künstlerischem Einfluß stehende Nordfrankreich zeigt dieselben Erscheinungen.[4]

Der Goldgrund, der in seinem Charakter dem einfarbigen Grund so nahe steht, scheint aus Byzanz zu stammen. Der berühmte Wiener Dioskorides[5] von 524 weist ihn auf den beiden Ärztebildern[6] schon

[1] Brit. Mus. Ms. Landsdown 383: Lat. Psalter vom Ende des XII. Jahrhunderts.

[2] Brit. Mus. Ms. Royal I. Di: Lat. Bibel aus der Mitte des XIII. Jahrhunderts.

[3] Brit. Mus. Ms. Royal. 19. B. XV: Apokalypse vom Anfang des XIV. Jahrhunderts.

[4] Brit. Mus. Ms. Add. 17, 333: Apokalypse vom Anfang des XIV. Jahrhunderts (alle abgebildet bei Warner, Illuminated Manuscripts of the British Museum).

[5] Wien, Hofbibl. med. graec. 1 (Abb. Bd. X der Sammlung Codices graeci et latini photographice depicti duce Scatone de Vries).

[6] Fol. 2 v° und Fol. 3 v°. Dazu Codices graeci etc., p. 212, 214.

auf. Im X. Jahrhundert nimmt er, wie schon gesagt, überhand und macht sich im XI. Jahrhundert auch in den Othonischen Handschriften breit.[1] Von nun an bildet er, bei kleinen, meist lokalen Schwankungen, einen essentiellen Bestandteil mittelalterlicher Handschriften-Illustration.

Wieder scheint es nordischer Geist gewesen zu sein, der die glatte, goldene Fläche zu füllen trachtete. Eine Lebensgeschichte Christi,[2] in Deutschland am Ende des XII. Jahrhunderts entstanden, zeigt ein ziemlich regelloses Geringel von Linien in den goldenen Grund eingeritzt, ein Gebrauch, der sich in Deutschland einbürgerte, aber auch ab und zu in England — z. B. im Lindseypsalter von 1220 — und in Frankreich[3] anzutreffen ist.[4] In diesem scheinbar wirren Gekritzel liegen die Anfänge der schönen gefederten und geflammten Spiralornamente unseres Codex. Allmählich nämlich verliert die sich windende Linie ihre Regellosigkeit und rollt sich zur Spirale auf,[5] der ab und zu unter nordfranzösischem Einfluß einfarbige Gründe unterlegt werden. Das zwischen 1336—1349 geschriebene Horenbuch der Königin Johanna II.[6] zeigt unsere Spiralmuster schon völlig ausgebildet. Man wird wohl kaum allzusehr fehlgehen, wenn man diese Schöpfung typisch pariserisch nennt. In der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts, hauptsächlich in den siebziger Jahren, werden die geflammten und gefederten Spiralmuster in Paris allgemein Mode.[7] Am Ende des XIV. Jahrhunderts schließen sich die Spiralen zu konzentrischen Kreisen,[8] um zu Anfang des XV. Jahrhunderts, anscheinend unter dem Einfluß flämischer naturalistischer Pflanzendekoration, zu «gelappten» Spiralen sich zu wandeln.[9] Noch ein paar Jahre und die mächtig sich durchsetzende Landschaft hat sie völlig verdrängt.

Am interessantesten jedoch sind die eigentlichen gemusterten Hintergründe, die Quadratmuster. Ursprünglich verwandte man anscheinend die Technik des Karrierens zur Charakterisierung von Stoffen. Der für Basileus II. (976—1025) hergestellte byzantinische Codex Vat. graec. 1613[10] liefert einen überzeugenden Beweis dafür. Da werden Kleider dargestellt, indem mit gold auf blaugrün[11] oder mit gold auf dunkelrotviolett[12] oder mit schwarz auf gelb[13] karriert wird. In den beiden letzten Fällen sind den Carreaus noch weitere kleine eingesetzt. Oder Hosen werden angedeutet, indem schwarz auf gold,[14] gold auf dunkelblau[15] oder gold auf zinnober karriert werden. In letzterem Falle sind ebenfalls kleine Carreaus eingeschrieben. Auf Seite 408 wird ein dunkelroter Vorhang durch ein schwarzes Quadratmuster mit eingeschriebenen Kreuzen und auf Seite 14 eine purpurne, um den Altar[16] gelegte Decke durch ein goldenes Quadratmuster mit eingeschriebenen kleinen Carreaus charakterisiert.

---

[1] Codex Aureus zu Gotha.

[2] Brit. Mus. Ms. Cotton Caligula A. VII.

[3] Brit. Mus. Ms. Add. 28, 162: Somme le Roi von 1300. — Fitzwilliam Mus. Cambridge. Cat. James No. 192: Fragment eines Somme le Roi des Honoré von 1295.

[4] Manchmal treten Punktierung oder Karrierung an die Stelle der sich ringelnden Linien. Letztere sind vielleicht unter dem Einfluß der eigentlichen gemusterten Gründe entstanden, von denen noch zu sprechen ist.

[5] Bibl. Nat. fr. 2090—2092: Vie de Saint Denis von 1317 (Abb. Vitzthum, Pariser Miniaturenmalerei, Taf. XL. Dazu Text, S. 170).

[6] Illustrations of one hundred Manuscripts in the Library of Henry Yates Thompson, London 1907, Fol. 11, Taf. 13. — Thirty-two Miniatures of the book of Hours of Jane II, Queen of Navarra, by H. Y. Thompson, London 1899.

[7] Bibl. Nat. fr. 1728: Libre du Gouvernement du Roi von 1372; Bibl. Nat. fr. 22, 912: Cité de Dieu von 1375; Bibl. Nat. fr. 170—171: Cité de Dieu von 1380; Brit. Mus. Add. Ms. 15, 244—245: Cité de Dieu von 1377 (Delaborde, Les Manuscrits à Peinture de la Cité de Dieu St. Augustin, Paris 1909, VI); Bibl. Nat. fr. 10, 135: Chronique de France, nach Delisle (Recherches sur la librairie de Charles V, p. 318), aus dem dritten Viertel des XIV. Jahrhunderts; Bibl. Nat. fr. 823: Pèlerinage de Deguileville; Bibl. Nat. lat. 1052: Brevier für Karl V. (Abb. Durieu-Michel, p. 133). Ich bin nicht sicher, ob bei dieser Hs. nicht schon konzentrische Kreise vorliegen; conf. Anm. 8.

[8] Brit. Mus. Add. 15, 244: Cité de Dieu, Ende des XIV. Jahrhunderts (Delaborde). In dieser Zeit kommen auch Spiralen mit Dornblättern vor. Sie sind natürlich der französischen Dornblattranke entlehnt.

[9] Brit. Mus. Add. 35, 311: Lateinisches Brevier, französisch vom Anfang des XV. Jahrhunderts.

[10] Codices e Vaticanis selecti, VIII.

[11] p. 2. [12] p. 400. [13] p. 420.

[14] p. 3. [15] p. 20.

[16] Millet, L'Art Byzantin. Michel I, 253: Les Tissus: «Ces tissus ne servaient pas seulement aux vêtements: On en faisait un très large emploi sous forme de rideaux, de tentures et de tapis. Dans les églises, autour de l'autel, devant les portes, entre les colonnes, ils tenaient une place considérable.

Ähnliche Beobachtungen lassen sich auch in Bibl. Nat. Manuscr. graec. 510 von 880 machen,[1] wo Quadratmuster mit eingezeichneten Punkten oder Vierecken zur Darstellung des Gewandes der heiligen Helena dienen,[2] oder in Bibl. Nat. Manuscr. Coislin 79 von 1078, wo auch ein Quadratmuster mit eingezeichneten Kreuzen zu bemerken ist.

Wann derartiges zuerst im Abendlande auftritt, müßte eine speziellere Studie ergeben; sicher ist, daß sich bei sonst durchgehendem Goldgrund großkarrierte Gewänder schon in der Chronik des heiligen Martin, einer Pariser Arbeit vom Ende des XII. Jahrhunderts, finden.[3] Die eben beschriebene Art der Darstellung der dem Altar umgelegten Decke findet sich in unzähligen Fällen bis ins XIV. Jahrhundert hinein.

Unsere Annahme, daß der seit Ende des XIII. Jahrhunderts in Frankreich so beliebte quadrierte Hintergrund in der Wiedergabe von Stoffen und Teppichen seinen Ursprung hat, wird durch das Studium des Pariser Ludwigspsalters[4] fast zur Gewißheit. Mit Ausnahme der Initialien, von denen noch zu reden ist, tritt da nämlich nirgends ein quadrierter Hintergrund auf, wo nicht ein Innenraum[5] oder ein Zelt[6] dargestellt werden soll. Die Innenräume waren bekanntlich vielfach mit Teppichen behängt. Mit den Initialen geht gerade im Ludwigspsalter eine kleine, verderbliche Wandlung vor. Seit Ende des XII. Jahrhunderts tauchen in ihnen schon Quadratmuster[7] auf, aber nie hinter den Figuren im Medaillon sondern nur im umgebenden Rahmen. Wenn sich diese gute Tradition auch bis zum Ende des XIII. Jahrhunderts erhält,[8] so bedeuten doch einige Seiten des Ludwigspsalters[9] schon einen Bruch mit der Überlieferung, indem man es da schon wagt, auf einzelne Initialen gemusterte Hintergründe in die Medaillons selbst hineinzuziehen und sie so hinter die Figuren zu schieben.

Noch unternimmt man den letzten Schritt nicht. Ein Pariser Lektionar vom Ende des XIII. Jahrhunderts[10] läßt einen gemusterten Streifen teppichartig über die Bildfläche herunterhängen, von der rechts und links breite Goldstreifen zu sehen sind.

Erst dem XIV. Jahrhundert[11] blieb der völlige Bruch vorbehalten. Es stellt unbedenklich seine Personen vor gemusterte farbige Hintergründe. Sicher hat Pucelle und seine Schule vielen Anteil daran. Die 1327 von ihm verfertigte und signierte Bibel des Robert Billyng[12] enthält schon kleine Quadratmuster auf rot, auf blau, rot-gold-blau, rot-gold-rot, auch große Quadratmuster auf blauem Grund mit eingezeichnetem Vierblatt. Ja, selbst hinter Personen, welche durch ein Grasstück unter ihren Füßen als im Freien stehend gezeichnet sind, finden sich die gemusterten Gründe.[13]

Die nächsten Jahre sehen bei immer mehr entschwindender Goldgrundtechnik das Entstehen einer üppigen Fülle von gemusterten Hintergründen, zumal deren Herstellung sich ja bedeutend schneller bewerkstelligen ließ als die des Goldgrundes. Eine bestimmte Entwicklung läßt sich kaum erkennen. Im großen und ganzen wird man sagen dürfen, daß die großen und mehrfarbigen Dessins gegen Ende des XIV. Jahrhunderts häufiger werden, wenn auch die Qualität der Handschriften noch beträchtlich mitspricht. Minderwertige Exemplare zeigen meist einfarbige, kleine Quadrierungen. Anfangs des XV. Jahrhunderts gehören gemusterte Hintergründe schon zu den Seltenheiten;[14] als Fußbodenbelag

[1] Fol. 285: H. Omont, Facsimilés des Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale, 1902.

[2] Fol. 1 v°. Abb. Millet-Michel I, 249.

[3] Bibl. Nat. lat. 17, 716. Abb. Haseloff-Michel, Fig. 234.

[4] Bibl. Nat. lat. 10, 525, nach Haseloff für Ludwig den Heiligen selbst hergestellt (1253—1270).

[5] H. Omont, Psautier de S. Louis (chez Bertaud) XIX, XX, XXII, XLIX, LXII, LXVIII, LXX, LXXI.

[6] LII.

[7] Psautier de la reine Ingeburg (Chantilly um 1200): Delisle, Notice de douze livres royaux, Pl. III.

[8] Brit. Mus. Harley, Ms. 1526: Französische Bilderbibel, Ende des XIII. Jahrhunderts. — Brit. Mus. Royal Ms. 2. B. 11: französischer Psalter in Latein, Mitte des XIII. Jahrhunderts.

[9] LXXIX ff. oder Delisle, Notice de douze livres Royaux, Pl. XI.

[10] Brit. Mus. Add. 17, 341.

[11] Honorés Brevier Philipps des Schönen (Bibl. Nat. lat. 1023 von 1296) zeigt schon ein Rautenmuster in Blau und Gold mit eingezeichneten Lilien.

[12] Bibl. Nat. lat. 11, 935.

[13] Bibl. Nat. lat. 10, 483—484: Brevier de Belleville von 1327 (Douze livres Royaux, Pl. XVII).

[14] Brit. Mus. Cotton Domitian A. XVIII: Lat. Psalter. Französische Arbeit um 1430 für Heinrich VI. von England.

oder als Muster auf Wandteppichen fristen sie noch lange ihr Dasein. Man war eben doch nicht so modern, wie man sich gab.

Zweifellos hat Haseloff recht,[1] wenn er an Relationen zwischen Glasgemälden und Miniaturen denkt, aber doch wohl nur, was die Einteilung in Medaillons betrifft. Hinsichtlich der quadrierten Hintergründe liegt der Fall anders. Der Psalter der Königien Jeanne von Navarra, den Haseloff selbst noch in die erste Hälfte des XIII. Jahrhunderts versetzt, zeigt die Quadrierung schon neben den Medaillons, während die Glasfenster solche erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts aufnehmen,[2] nachdem eine bedeutend individuellere und künstlerisch wertvollere Flächendekoration vorangegangen war. Im XIV. Jahrhundert wandern dann die Mustergründe genau ebenso in die Bildfläche hinein wie bei den Miniaturen.[3]

Über den Miniaturen unseres Cod. 2592 der Hofbibliothek finden sich mehrfach Architekturbogen von goldener, grüner, grauer oder zartgelber Farbe, oft mit eingezeichneten weißen Linien. Man mag hier drei Grundtypen unterscheiden:

1. den steigenden Bogen, dessen höchster Punkt in der Mitte liegt. Er steigt zumeist in zwei Rhythmen auf und fällt in zwei Rhythmen: cf. Min. 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 17, 18, 19, 20, 27, 35, 41, 45, 46, 56, 63;

2. den fallenden Bogen, dessen tiefster Punkt in der Mitte liegt. Er fällt in zwei Rhythmen und steigt in zwei Rhythmen: cf. Min. 26.

3. den fortlaufenden Bogen, dessen höchste und tiefste Punkte alle in einer Reihe liegen. Er eilt zumeist in 4 (selten 5) kurzen Sprüngen über das Bild: cf. Min. 30, 34, 36, 38, 50, 51.

Wird er in drei Schwingungen gegeben (cf. Min. 37), so verliert er sein Gepräge und nähert sich dem Typus I (cf. Min. 39, 40).

Das Dasein dieser Architekturbogen muß aus dem, wie Haseloff[4] ausgeführt hat, seit der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts auf die Miniaturen stark wirkenden Einfluß der Architektur und Skulptur erklärt werden. Daß oft das Medium die Glasmalerei gewesen ist, die ja bei der immer steigenden Durchbrechung der Mauer mehr und mehr den Platz der Wandmalerei einnahm, hat bei der Menge solcher auf den Glasfenstern anzutreffenden Bogen sehr viel Wahrscheinlichkeit.

Das liebevolle Eingehen des Miniaturisten auf die Kostüme erlaubt einige Worte darüber.

D. Das Kostüm.

Die meisten Darstellungen zeigen den Liebenden und die Barone in enganliegenden, bis zur Mitte der Oberschenkel reichenden, hellfarbigen Leibröcken, die, in der Taille scharf eingezogen, die Brust stark hervortreten lassen. Viollet le Duc[5] gibt dazu an,[1] daß diese «cotte hardie»[6] «courte, sans pli, ajustée à la taille, sur la poitrine et les hanches» gegen 1350 in die Mode kam. Mit ihr trug man auch einen tiefsitzenden Gürtel, an dem der lange Dolch befestigt war, was unsere Handschrift bestätigt (cf. 22).[7] Die Ansicht von Viollet le Duc, daß diese cottes meist in sehr hellen Farben gehalten waren, ist

---

[1] Haseloff-Michel, S. 333.

[2] E. Mâle-Michel, Les vitraux de la seconde moitié du XIV siècle, p. 380: «Car les artistes ne prenaient plus la peine de dessiner entre les medaillons ces beaux rinceaux de feuillage qui s'enlèvent en couleurs variées sur le fond bleu des vitraux du XIIe et du commencement du XIIIe siècle: Une mosaique faite de barres rouges hachant un fond bleu leur suffisait.»

[3] Daselbst, p. 399 ff. [4] A. a. O., p. 341.

[5] Dictionnaire Raisonné du Mobilier français, Tome III (1872), p. 289 ff.

[6] Das Inventar Karls V. von 1379 spricht zweimal von einer cotte hardie: 3529: *Item une cotte hardie d'escarlate à chevaucher et une cotte simple de mesmes*». 3530: «*Item une cotte hardie d'escarlate qui ne fut oncques parfaicte.*» — Es scheint sich jedoch um Damenkleidungsstücke zu handeln, denn sie sind unter der Rubrik aufgeführt: «*Autres robes qui furent à Madame Jeanne de France*» (Schwester Karls V., gest. 1373). Labarte, Inventaire du Mobilier de Charles V: Documents inédits sur l'histoire de France, 1871.

[7] Vgl. Grandes Chroniques de France: Bibl. Nat. fr. 2813, Fol. 439; Abb. bei Durrieu-Michel, Histoire de l'Art, Fig. 69 um 1375, oder Livre des voies de Dieu: Bibl. Nat. fr. 1792 aus der Zeit Karls V. (Delisle, Recherches sur la Librairie de Charles V, I, p. 235); Abb. bei Durrien-Michel, p. 126.

mit Vorsicht aufzunehmen, da sich diese seine Kenntnis doch wohl ausschließlich auf die Miniaturen gründet. Das einzige Schriftstück, das er zur Farbe zitiert[1] — es handelt sich um die Cotte Louis II. de Bourbon — spricht von «drap d'escarlate rousée».

Neben diesem weltlichen Anzug wird uns der Jüngling im zweiten Teile der Dichtung auch als Clericus in einer weiten Kutte von heller Farbe vorgeführt, welche mit bis zum Ellenbogen reichenden Pelerinenärmeln einige Handbreit eines gleichfalls hellen oder zinnoberroten Unterkleides über den Füßen sehen läßt (cf. 44, 46). Viollet le Duc[2] teilt mit, daß dieses Kleidungsstück den Namen «ganache» (garnache) führte und, aus der langen Kutte des XIII. Jahrhunderts entstanden, seit dem Beginne des XIV. Jahrhunderts über dem Surcot (eine Art von Cotte) getragen wurde. Dies bestätigt unsere Miniatur Nr. 2, die den Jüngling nur mit dem Surcot bekleidet zeigt, während die Ganache noch über dem Bette aufgehängt ist. Ein höchst interessantes Kleidungsstück ist der Chaperon,[3] bei uns in Deutschland Gugel oder Kogel[4] genannt. Er fehlt in unserer Handschrift nirgends, ist fast immer zinnoberrot, bedeckt Kopf und Brust und läuft oft in einen über den Rücken tief herabhangenden Streifen aus. Datieren wird man nach diesem Kleidungsstück niemals dürfen, da es sehr lange Zeit in mannigfacher Abwandlung getragen wurde.[5]

Im ersten Teile der Dichtung tragen die Männer zumeist kurz gehaltene, blonde Spitzbärte und volles, blondes Lockenhaar,[6] oft mit einem kleinen Lockenschopf auf der Stirne. Der Fortsetzer des Guillaume de Nangis[7] belehrt uns darüber, daß diese Haartracht ebenso wie die kurzen Röcke von 1340 ab Mode wurden; aber schon 1370 ging man glattrasiert[8] und die langen Haare, die unter Karl VI. (1380—1422) aufkamen, wurden glatt getragen, niemals gelockt.[9] Die Schuhe sind in unserer Handschrift zumeist mit vielen Riemen über dem Spann zusammengehalten und haben oft eine recht beträchtliche Länge (cf. Min. 37, 38, 50);[10] eigentliche Schnabelschuhe sind es aber noch nicht.

Gegenüber der relativen Mannigfaltigkeit der Männertracht kann bei der Kleidung des weiblichen Geschlechts nur von einem einzigen Typus gesprochen werden. Ziemlich ausnahmslos tragen die jüngeren Frauen lange, oft faltige Gewänder von heller Farbe, die, um Rumpf und Arm anliegend, den Hals unbedeckt lassen und die Hände oft halb verbergen. Oberhalb des Ellenbogens — dies ist auch oft bei den Männern der Fall — ist ein weißes Band befestigt, das tief herabfällt. Viollet le Duc bildet[11] solche «corsets» verschiedentlich ab. Aus seinen Ausführungen[12] und Zitaten geht hervor, daß vom ersten Drittel des XIV. Jahrhunderts ab bis gegen 1460 solche Kleider in der Mode waren. Sie wurden auf dem Rücken geschnürt und hatten im Anfang des Jahrhunderts nur bis zum Ellenbogen reichende Ärmel, die in langherabfallende Streifen ausliefen. Gegen Mitte des Jahrhunderts reichten die Ärmel bis über die Handwurzel und andersfarbige Bänder, am Oberarm befestigt, hingen tief herab. Dieses Gewand wurde mittels zweier Schlitze (cf. 17) hochgerafft und über den linken Arm getragen, wodurch das andersfarbige Futter zum Vorschein kam.

[1] Biblothèque de l'Ecole des Chartes 1856, IV. Serie, 2, p. 268: La cotte de Louis II de Bourbon.

[2] A. a. O. III, p. 388 ff.

[3] Inv. Charles V, 3475, 3476, 3483, 3508, 3512.

[4] Oechelhäuser, Der Bilderkreis zum wälschen Gaste des Thomas von Zerchaers, Heidelberg 1890, S. 8/9. Siehe auch Schultz, Deutsches Leben zur Zeit der Minnesänger, S. 305.

[5] Viollet le Duc III, p. 132 ff.

[6] Schultz, S. 219. — Roman de la Rose, Ausgabe von Marteau, Vers 834 ff.

[7] Mémoires de la Société de l'histoire de Paris XI (1884).

[8] Viollet le Duc III, p. 193 ff. und p. 218.

[9] Daß solche Aussprüche nicht immer zur Datierung verwendet werden dürfen, lehrt der Vergleich mit Bibl. Nat. fr. 2813, einer Handschrift von 1375 (Abb. bei Durieu-Michel, Fig. 68), wo alle Männer noch blonde Spitzbärte und volles Lockenhaar tragen.

[10] Viollet le Duc III, 161, und IV, 337. — Vorschrift bei Guillaume de Nangis: Schuhlänge für Bürger ein Fuß, für Ritter eineinhalb Fuß, für Barone zwei Fuß. In der Tat haben die Barone Min. 53. besonders lange Schuhe an.

[11] A. a. O. III, 274, 275, 276, 278.

[12] Ebenda III, 274: «Les manches sont même parfois vers 1340 comme de véritable rubans minces entourant le bras au-dessus de la saignée et tombant jusqu'à la terre.»

Ältere Frauen (cf. 7, 8 etc.) tragen weite Mäntel mit andersfarbigem Futter und weiße Kopftücher, die auch Nacken und Brust bedecken. Junge Frauen gehen barhäuptig. Dem alten Schönheitscodex des Mittelalters entsprechend haben sie immer blondes Haar,[1] das, auf der Scheitelhöhe geteilt, in einem Kranz um den Hinterkopf gewunden wird und an der Wange je einen festgedrehten Zopf bildet. Dieser reicht oft bis zum Kinn herab.[2]

Das Schönheitsideal der handelnden Personen ist noch völlig das mittelalterliche. Die Männer sind groß mit breiten Schultern und schmaler Taille,[3] die Frauen haben einen kleinen Mund, einen langen, fleischigen Hals und eine zarte, weiße Haut.[4]

Vom Willen zu bewußter Raumdarstellung darf man in unserer Handschrift nicht sprechen. Die auf den Fußspitzen tänzelnd heranschreitenden Männer mit den übermäßig starken Waden[5] und die pretiös herbeitrippelnden Frauen bewegen sich auf einem schmalen Streifen Erdboden, oft auch auf dem Bildrande, so daß ihre langen Schuhspitzen noch darüber hervorragen. Gegenstände (ein Bett, eine Mauer, eine Bank) stehen mit der uns zugekehrten Basis auf dem Boden auf und steigen nach hinten empor, so daß die uns abgekehrte Seite in der Luft zu schweben scheint. Sogar das Pferd auf Min. 49, das wir von vorne sehen, hat keine Hinterbeine. Wasser läuft noch immer den Berg hinauf (4), sogar das uralte Mittel der Welle zur Andeutung des Ozeans (58) wird noch nicht verschmäht. Wo Landschaft gegeben wird, begnügt man sich entweder mit den in Stamm und Krone grünen Kugelbäumchen (3) rechts und links von den Personen, deren Formen lebhaft an den Spielkasten der Kinder denken läßt, oder man führt einen Hügel rechts oder links am Bildrand in die Höhe (4, 42). Der Rosenstrauch zeigt die wilde Rose (64),[6] immer aber steht hart dahinter das unvermeidliche Teppichmuster. Architektur wird nur angedeutet, sie steht in keinem Größenverhältnis zu den Personen (4, 44, 57, 60, 62).

Über die primitivsten Charakterisierungen im Gesichtsausdruck kommt die Handschrift nicht hinaus. Haines wutentstelltes Antlitz (5), den Schrecken der Richter (48), die Verzweiflung der Verwandten der Lucretia (50) stellt dasselbe Brauenzusammenziehen dar. Wenn endlich am Schlusse der Dichtung der Liebende sich auf den Weg zum Rosenstrauch machen darf (63), da sieht man seinem Gesicht die Freude wirklich nicht an. Trotzdem kommen Szenen von köstlichstem Reiz zustande. Zum Beispiel (21) Jeunesse und ihr Geliebter: das Kind, von dem die Dichtung sagt, daß es noch kaum zwölf Jahre zähle, mit aufgelöstem Haar und neben ihm ein ebenso jugendliches Bürschlein. Es liegt viel Poesie in diesem stummen Händedruck. Oder Bel-Accueil schützt den Rosenstrauch vor Amant (31), oder Raison spricht zum Liebenden, der wie ein gescholtener Junge die Hand auf den Rücken nimmt und mißmutig den Ausführungen seiner Lehrerin zuhört (46). Der Miniaturist legt eben seinen ganzen Ausdruck in die Bewegung und deshalb müssen Handschriften auch hauptsächlich danach beurteilt werden.

Unter diesem Gesichtspunkte haben wir es mit einem recht guten Exemplar zu tun. Verhältnismäßig selten kommt jenes sinnlose Herumfuchteln mit beiden Händen vor, von dem wir in einem späteren Kapitel noch zu sprechen haben werden. Wird doziert oder gewarnt, so wird der Zeigefinger erhoben (35, 43, 46, 51, 52); spricht ein Höherer, so hören die anderen schweigend zu, kreuzen wohl die Arme vor der Brust (51, 53), was auch die Gebärde des tiefen Nachsinnens ist (24, 44). Sonst legt der Ritter mit Vorliebe die Hand auf den Schwertknauf, wenn er zuhört (29). Ab und zu kommt es aber vor, daß zwei zu gleicher Zeit reden; dies ist das Charakteristikum einer sehr aufgeregten Unterhaltung (30, 32, 36, 41).

E. Datierung.

Es war uns schon fraglich, ob die ganze Handschrift von einem Schreiber ausgeführt worden ist; sicher scheint es uns jedoch, daß sie nicht von einem einzigen Miniator illustriert wurde. Zwischen den

[1] Vgl. Schultz, S. 212. — Roman de la Rose, Ausgabe Marteau, Vers 539, dazu die Anmerkung 14.
[2] Viollet le Duc III, 200.
[3] Roman de la Rose, V. 835 ff. [4] Roman de la Rose, V. 568 ff.
[5] Schultz, S. 219. [6] Schultz, S. 50.

Miniaturen der ersten Textseite und den übrigen ist ein sehr bedeutender qualitativer Unterschied. Wohl ist die Art und Weise, in der sich die Personen bewegen, dieselbe, wohl sind auf den verschiedenen Miniaturen der Handschrift die Kostüme der Personen, die Architektur und die Hintergründe die gleichen; aber die rein handwerkliche Technik der Ausführung weist bei genauerem Zusehen bedeutende Unterschiede auf. Die erste Seite ist fortgeschrittener, sie ist malerischer behandelt als der Rest des Codex. Wenn man in diesem bei Haar und Bart ziemlich deutlich die Arbeit der Feder beobachten kann, die auf die getrocknete Farbe noch ihre Linien einzeichnete, ein Gleiches auch von den Gesichtszügen, ja häufig auch bei den Gewändern nachgewiesen werden kann, so findet man auf der ersten Seite den Bart oder das Kopfhaar des Liebenden mit einem einzigen Farbtupfen angedeutet und Augen wie Brauen ebenso mit der Pinselspitze ausgeführt. Nicht Linien sondern Farben geben hier dem Gesichte Rundung und Ausdruck. Vor dem Original ist diese technische Differenz unverkennbar. Auch unter den übrigen Miniaturen ließen sich Hände scheiden, wenn auch schwieriger. Im großen und ganzen jedoch deutet alles: Darstellung, Umrahmung und Hintergründe auf Paris und die zweite Hälfte des XIV. Jahrhunderts. Ja, man ist versucht, nach Vergleich mit einer Handschrift, wie «Les voyages de Jean de Mandeville», Bibl. Nat. franç., nouv. acqu. 4515 vom Jahre 1371,[1] die hauptsächlich auf der ersten Textseite schlagende Ähnlichkeiten der Austattung aufweist, auch unsere Handschrift in die siebziger Jahre näher zu datieren. Das Folgende wird zeigen, wieweit dies richtig ist.

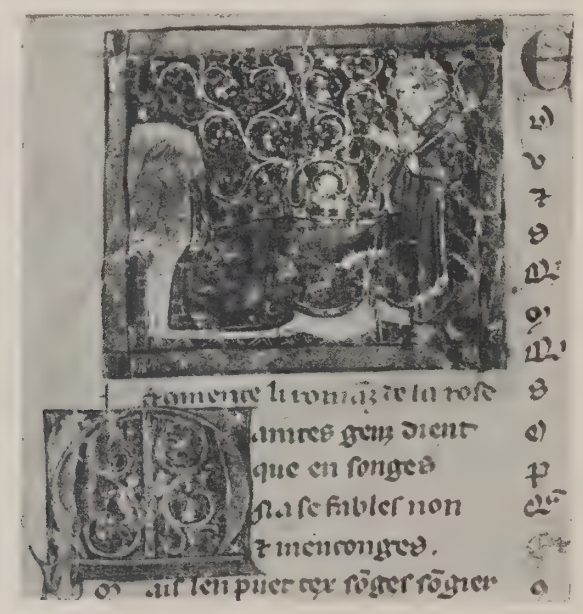


Fig. 2. Paris, Bibliothèque Nationale, français 1559, fol. 1.
Ende des XIII. Jahrhunderts.

Paris und seine Kunst im XIII. Jahrhundert.

Erst mit der Regierung Philipps des Schönen (1285—1314) scheint Paris aus dem Prozesse langsamer Entwicklung herauszuwachsen, der über ein Jahrhundert gedauert hatte. War es doch vor den Tagen Philipp Augusts nichts anderes gewesen als eine einfache Provinzstadt. Zwischen dem rechten Seine-Ufer, einer ehemals zusammenhangslosen Ansammlung befestigter Bauten, dem linken Ufer mit seinem planlosen Straßengewirr und der dazwischen liegenden Insel ist eine Verbindung hergestellt.

[1] L. Delisle, Facsimilés de livres copiés et enluminés pour le roi Charles V, Paris 1903, p. 11. — Derselbe, Recherches sur la librairie de Charles V, p. 275, Tafel VI.

Man unterscheidet jetzt drei große Quartiere: Rechts der Seine «le quartier d'outre Grand Pont», später «la ville» genannt, den Sitz des reichen Bürgertums; da befanden sich der Louvre (in seiner alten Form), daneben das Palais du Petit Bourbon, das Hotel der Grafen d'Alençon, weiter östlich das Hôtel de Nesle; da standen die großen Verkaufshallen neben dem Friedhof von S. Innocent und eine große Menge Kirchen und Spitäler. Links der Seine, «le quartier d'outre Petit Pont» genannt, später «pays latin» geheißen, der Sitz der Universität, die sich aus den Collèges schon deutlich zu formieren begann, der Bernhardiner, der Frères Mineurs, der Jacobiner und eine Reihe von Kirchen. Der Hauptsitz der Geistlichkeit aber war die Cité. Da erhoben sich die gewaltigen Mauern der eben vollendeten Notre Dame, da stand die Sainte Chapelle, die 1248 durch ein kräftig aufblühendes Glasmaleratelier ihren Fensterschmuck erhalten hatte, da lagen St. Michel, St. Barthélemy, St. Denis de la Chartre, Ste. Marie, St. Agnan, St. Denis du Pas etc. und am Flusse neben dem Hostel Dieu dehnte sich der erzbischöfliche Palast aus. Vier große Straßen, deren säuberliche Pflasterung nach dem unbeschreiblichen Schmutze der voraufgegangenen Zeit als Segen empfunden wurde, durchzogen die Stadt, die eine neue, unter der Regierung Philipps des Schönen hergestellte Umwallung weit um das Doppelte ihrer Oberfläche vergrößerte. Die 1292 gelegentlich der Kopfsteuer vorgenommene Zählung ergab 15.200 Zahlungsfähige und einen Ertrag von £ 12.218, s. 14.[1] Im Jahre 1313 nahm Philipp in Gegenwart des Königs von England eine Revue aller waffenfähigen Pariser ab, die nach übereinstimmender Mitteilung des Jean de Saint Victor und Godefroys[2] die Zahl 50.000 ergab. Überlegt man nun, daß bei der ersten Zahl weder Adel und Geistlichkeit noch Studenten und Arme inbegriffen sind und bei der zweiten weder Greise und Frauen noch Kinder und Krüppel, so wird man die Zahl 215.861, die Géraud nach komplizierten Rechnungen erhält,[3] nicht zu hoch finden. Scheint doch die Parade dem englischen König nicht wenig imponiert zu haben.[4]

Die eben genannte Steuerrolle von 1292, die in ihrer musterhaften Ausgabe von Géraud überhaupt eine der vorzüglichsten Quellen für die Kenntnis des mittelalterlichen Paris ist, zeigt neben regem Gewerbefleiß schon mannigfache künstlerische Bestrebungen. Da gibt es 116 Goldschmiede, 24 ymagiers, worunter Maler und Bildhauer zu verstehen sind, da die 33 peintres wohl nur Handwerker waren, 13 enlumineurs, 24 escrivains, 19 parcheminiers, 8 libraires und 5 esmailléeurs. Dies bestätigen die begeisterten Ausführungen des Jean de Jaudun, der in seinem 1323 verfaßten Tractatus de laudibus Parisius[5] sich folgendermaßen ausläßt: «In Paris trifft man sehr geschickte Künstler, sowohl was die Skulptur betrifft, als auch die Malerei und die Reliefbildnerei. . . . Außerdem vorzügliche Ciseleure von Vasen aus Gold, Silber, Zinn und Kupfer, die sich auf dem Grand Pont und an vielen anderen Orten befinden, je nachdem es einem jeden gefällt, und die in harmonischem Takt den Hammer auf den Ambos klingen lassen. Dann gibt es auch noch die Pergamentarier, die Schreiber, die Illuminatoren und die Buchbinder, die mit um so größerer Hingebung daran arbeiten, die Werke der Wissenschaft damit zu schmücken, deren Diener sie sind, da sie sehen, wie der Strom menschlicher Erkenntnis immer mächtiger aus diesen unerschöpflichen Quellen alles Guten sich ergießt.»

Die aufblühende Universität hatte die Verbürgerlichung dieser Tätigkeiten herbeigeführt, die das ganze Mittelalter hindurch die vornehmsten und von den Großen der Kirche immer wieder gewünschten Obliegenheiten der Klosterbrüder gewesen waren. Durch das von der Universität versprochene Privileg der Klerikatur angezogen, siedelten sich alle jene in ihrer Nähe an, die zum Buchgewerbe in Beziehung standen. Die Umgegend der Porte St. Denis wurde ihr Quartier. Da lag die Rue des Notaires et Escripvains,[6] heute Rue de la Parcheminerie, die Rue Bourc de Brie,[7] Ende des XIV. Jahrhunderts Rue

[1] Géraud, Paris sous Philippe le Bel d'après des Documents originaux, contenant le Rôle de la Taille, Paris 1837 (Coll. de Documents inédits sur l'histoire de France).

[2] Godefroy, Chronique métrique de Paris, ed. Buchon 1827, p. 195.

[3] A. a. O., p. 478.

[4] Godefroy, p. 194.

[5] Le Roux de Lincy et Tisserand, Paris et ses Historiens, Paris 1867 (Histoire Générale de Paris, Collection des Documents, p. 52).

[6] Le Roux de Lincy et Tisserand, p. 176, n. 11. [7] Ebenda, p. 177, n. 2.

Fig. 3. Rom, Biblioteca Vaticana, Urb. 376, fol. 1.
Anfang des XIV. Jahrhunderts.

des Enlumineurs[1] genannt, und die Rue des Parcheminiers, die wahrscheinlich einen Teil der Rue des Notaires bildete. Dort wohnten sie denn eng beisammen bei geringem Verdienst[2] unter dem Druck schwerer Verantwortung und strengster Aufsicht von Seiten der Universität. Denn diese begann schon auf den Pergamentmärkten in der großen Halle der Mathurins und in Saint-Lazare, wo vier von der Universität vereidigte Pergamentarier den Verkauf überwachten. An niemanden durfte vor Ablauf der ersten 24 Stunden, bevor die Universität, die Beauftragten des Königs und des Erzbischofs von Paris ihren Bedarf gedeckt hatten, auch nur das geringste verkauft werden. Und auch dann hörte die Kontrolle nicht auf, bis die Handschriften nach zahllosen obrigkeitlichen Prüfungen endlich in der Auslage des Buchhändlers lagen, der auch seinerseits wieder durch strenge Gesetze der Universität verpflichtet war.[3]

Dafür genossen auch die Schreiber und Illuminatoren von Paris einen europäischen Ruf.

> «*E l'onor di quell' arte*
> *Che alluminare chiamata e in*
> *Parisi*»,[4]

heißen die vielzitierten Verse Dantes, und Guillebert von Metz nennt unter den hervorragendsten Persönlichkeiten des Paris von 1400 nicht ohne Stolz «*Gobert, le souverain escripvain, qui composa l'art d'escripre et de taillier plumes et ses disciples qui par leur bien escripre furent retenus des princes, comme le jeune Flamel du duc de Berry, Sicart du roy Richart d'Engleterre, Guillemin du grand maistre de Rodes, Grespy du duc d'Orléans, Perrin de l'empereur Sigemundus de Rome*».[5] Als ihren Richter erkannten sie nur den Präfekten von Paris an, der ihnen

[1] Le Roux de Lincy et Tisserand, p. 177, n. 3.
[2] Delisle, Le Cabinet des Manuscrits I, 491. — Durrieu-Berger, Mémoires de la Société des Antiquaires de France 1893, p. 29.
[3] Victor le Clerc, Discours sur l'état des lettres en France au XIVe Siècle, Paris 1863, p. 300 (Histoire littéraire de France). — Du Boulay, Historia Universitatis Parisiensis, Parisiis 1665—1673, III, 418: Statum de librariis, Act von 1275.
[4] Scartazzini, Purgat. XI V. 80.
[5] Description de la Ville de Paris (Paris et ses historiens, p. 84).

ihre Abgabenprivilegien garantierte.[1] Bei den großen Festen der Universität versammelten sie sich in der Kirche der Mathurins und nahmen unter der Fahne ihres Schutzpatrons Saint Jacques devant la porte latine im allgemeinen Zuge der Wissenschaft Platz. Trotzdem wäre die Ansicht falsch, daß die völlige Laisierung des Buchgewerbes am Ende des XIII. Jahrhunderts schon vollzogen gewesen sei. Man wird um diese Zeit noch mit einem sehr beträchtlichen Kontingent von klösterlichen Schreibern rechnen müssen. Wie wäre denn auch sonst die Differenz zu verstehen, die zwischen den 24 escrivains der rôle von 1295 und den soixante mille escripvains liegt, von denen Guillebert von Metz anno 1434 spricht,[2] selbst wenn wir dem lobesfrohen Manne einige Tausend zu gut rechnen.

Zwischen den beiden genannten Daten liegt denn auch die Hauptentwicklung der Pariser Miniaturmalerei, das allmähliche Sichlösen von klösterlicher Tradition, die langsame Eroberung einer Wirklichkeitsdarstellung im eigentlichen Sinne des Wortes. Solange das Buchgewerbe ausschließlich auf die Klöster beschränkt war, sind lokale Stile die Folge. Die Tradition ist intern. Sie überliefert von Generation zu Generation mit einer vorzüglichen, soliden Technik feststehende Sujets und Formen. Die Nachfrage bleibt verhältnismäßig gering, denn das Buch ist der Luxus der Großen. Somit ist die Ausführung tadellos. Das XIV. Jahrhundert sieht mit der emporblühenden Universität und dem steigenden bürgerlichen Wohlstand die wachsende Menge der Laienschreiber und Miniatoren. Die klösterliche Tradition verliert sich. Die Nachfrage wird größer und verlangt eine schnelle sowie billige Produktion; die Qualität läßt nach.

Fig. 4. Paris, Bibliothèque Nationale, français 1564, fol. 1.
Ende des XIII. Jahrhunderts.

Das junge Paris, das schon seit der Mitte des XIII. Jahrhunderts die höchste Blüte der Miniaturmalerei in seinen Mauern barg, begann im XIV. Jahrhundert seine Anziehungskraft mächtig zu entfalten. Scharenweise scheinen in dieser Zeit die Künstler vom Norden und von England her zugewandert zu sein. Unter den 28 Buchhändlern, die am 26. September 1323 der Universität bei den Mathurins den Eid leisteten,[3] kommen Namen vor wie *Joanne Britone (Jean Breton), Thoma Normano (Thomas Normand), Gaufrido Britone (Geoffroi Breton), Guillelmo le Grand de vico nucum Anglico, Joanne dicto de Guyuendale Anglico, Nicolas de Scotia (Nicolas d'Ecosse), Joanne Britone Juvenis, Gaufrido dicto le Normand, Thoma de Wymondtkold Anglico.* Die Liste der am 6. Oktober 1342[4] Schwörenden zeigt dasselbe Bild. Da scheint sich eine womöglich noch gemischtere Gesellschaft zusammengefunden zu haben. Durrieu[5] hat auf Grund des Cartulariums die Zahl der genannten englischen Namen noch vermehren können, aber er hat trotzdem eine Beeinflussung der Pariser Miniaturmalerei durch diese fremden Elemente nicht zulassen wollen; er beruhigte sich mit der Annahme, daß in Paris ansässige Engländer die Schreiber waren, daß jedoch die malerische Ausstattung Künstlern der Ile de France vorbehalten worden sei. Vitzthum[6] wiederum hätte gerne Paris allen Glanz genommen, um ihn dem Norden zu verleihen. Es ist hier nicht der Ort, diesen allgemeineren Fragen näherzutreten. Einiges scheint aus den Handschriften des Rosenromans hervorzugehen.

[1] Paris et ses historiens, p. 451.
[2] Paris et ses historiens, p. 232.
[3] Boulay, Historia Universitatis Parisiensis 1665—1667, IV, p. 204.
[4] Daselbst, p. 279.
[5] Un siècle de l'histoire de la miniature parisienne à partir du règne de Saint Louis: Journal des Savants 1909, p. 18.
[6] Georg Graf Vitzthum, Die Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des heiligen Ludwig bis zu Philipp von Valois und ihr Verhältnis zur Malerei in Nordwesteuropa, 1907.

Die Handschriften des Rosenromans.

Aus der Zeit des ersten Teiles, also aus dem Zeitraum vor 1270, ist uns kein illustrierter Rosenroman erhalten. Die ältesten Manuskripte entstammen den letzten Jahren des XIII. Jahrhunderts. Zuerst ist hier Bibl. Nat. fr. 1559 (Fig. 2) zu nennen, ein Exemplar von ausgesprochen nordfranzösischem Charakter mit 18 Miniaturen ungleicher Güte. Einzelne zeigen eine feine Federzeichnung der Gesichter mit hochspringenden Brauen und zierlich sich ringelndem Haar. Noch besteht völliger Irrealismus der Farbe. Rosa und blaue Bäume sind die Regel. — Bibl. Nat. fr. 1564 ist ein minderwertiges Exemplar. — Bibl. Nat. fr. 378 wiederum enthält 28 kleine, vorzügliche Miniaturen, auf denen Dunkelpurpur und Blau beliebt sind. Die graziösen Figuren zeigen einen delikaten Zeichenstil und könnten vielleicht in Paris entstanden sein. Auch Ars. Ms. 5210 gehört dahin, wenn es auch Fabriksarbeit einer späteren Zeit ist. — Nach dem Norden und in den Anfang des XIV. Jahrhunderts gehören Bibl. Nat. fr. 1561, eine nicht ganz vollständige, etwas durcheinander geheftete Handschrift mit 23 Miniaturen, Rosenthal Cod. A mit 22 Miniaturen, nicht ganz so früh anzusetzen, und Brit. Mus. Royal 19 B XIII; diese schöne Handschrift, die sich schon Ende des XIV. Jahrhunderts in England befand,[1] enthält 4 große und 22 kleine Miniaturen; die entschieden gezeichnete blaue Umrahmung der ersten Textseite mit den Drolesken, die zum Teil sehr langen, überschlanken Figuren mit den feingezeichneten dreieckigen Brauen, den roten Flecken auf Wange und Mund und die hellbeleuchteten, starkmodellierten Faltenberge weisen auf den Norden und auf die englische Einflußsphäre am Kanal. Ebenfalls nach dem Norden, «an das Grenzgebiet von Paris und Flandern»[2] ist die prachtvolle Vatikanische Handschrift Urb. 376 (Fig. 3) zu setzen. Typisch nordisch sind die einfarbigen blauen und roten Hintergründe mit den weißen Dreipunkten und den goldenen Kugeln, die spitzstachligen, scharfschnellenden Ranken der Initialen, die Vorliebe für leichte, hochstrebende Architekturbögen über den Miniaturen, für kunstvolle Schlingungen beim Rosenstrauch und die gerollten Zylinderfalten an den Gewändern der Personen.[3]

Die erste Textseite[4] all dieser genannten Handschriften, die wir zu Gruppe I zusammenfassen wollen, zeigt den Liebenden auf seinem mit dem Kopfende nach links gestellten Lager ruhend, das Haupt auf die rechte Hand gestützt. Zu Füßen des Bettes, hinter dem der Rosenstrauch hervorwächst, steht Dangier, ein bärtiger Mann mit einer Keule im Arm. Die Anwesenheit eines solchen Unholdes wird an dieser Stelle, im Eingange der Dichtung, in keiner Weise erklärt. Erst mit Vers 3020[5] tritt er auf. Auch im weiteren Verlaufe des Gedichtes läßt sich keine Textstelle ausfindig machen, die auf die beschriebene Situation Bezug haben könnte. Der Sinn des Bildes ist somit ein symbolischer. Die Rose, das Ziel des Liebenden, und Dangier, sein grimmiger Feind, werden an den Eingang des Romans gestellt, gleichsam um den Leser sofort mit den Grundakkorden der Dichtung zu empfangen. Der Liebende wird schlafend dargestellt, um anzudeuten, daß es sich um die Erzählung eines Traumes handelt. Besieht man die Miniaturen genauer, so entdeckt man auf Bibl. Nat. fr. 1564 (Fig. 4) ebenso wie auf Bibl. Nat. fr. 24390, Fol. 1, einen spitzen Judenhut auf dem Kopfe Dangiers. Eigentlich hätte es dessen gar nicht bedurft, denn die Ähnlichkeit der Szene mit dem im XIII. und noch im XIV. Jahrhundert üblichen Schema der Geburt Christi ist schlagend. Hier wie dort haben wir das von links nach rechts orientierte

[1] Ward, Catalogue of Romances.

[2] Ich verdanke diesen Hinweis der Güte des Grafen Vitzthum. Er setzt die Handschrift in die Gruppe der Sainte Benoite des Berliner Kabinetts (a. a. O., S. 147).

[3] Der Kopist nennt sich am Ende Bertaud d'Aehi (ein Dorf im Bezirke Beauvais): E. Langlois, Notices et Extraits des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale et des autres Bibliothèques XXX, p. 295, Note 1. In diese Gegend weist auch der Dialekt der Anmerkungen für den Miniator am Rande.

[4] Zum Vergleiche der einzelnen Handschriften untereinander greife ich aus später zu erörternden Gründen die erste Textseite eines jeden Kodex heraus, die, wenn dieser überhaupt illustriert ist, immer eine besonders reiche Ausstattung aufweist. Ich nenne sie deshalb kurz die Schauseite und verwende in diesem Abschnitte die Worte Handschrift und Schauseite gleichbedeutend.

[5] Ausgabe des Roman de la Rose von Marteau.

Fig. 5. Chantilly, Musée Condé 1480, fol. 1.

Um 1350.

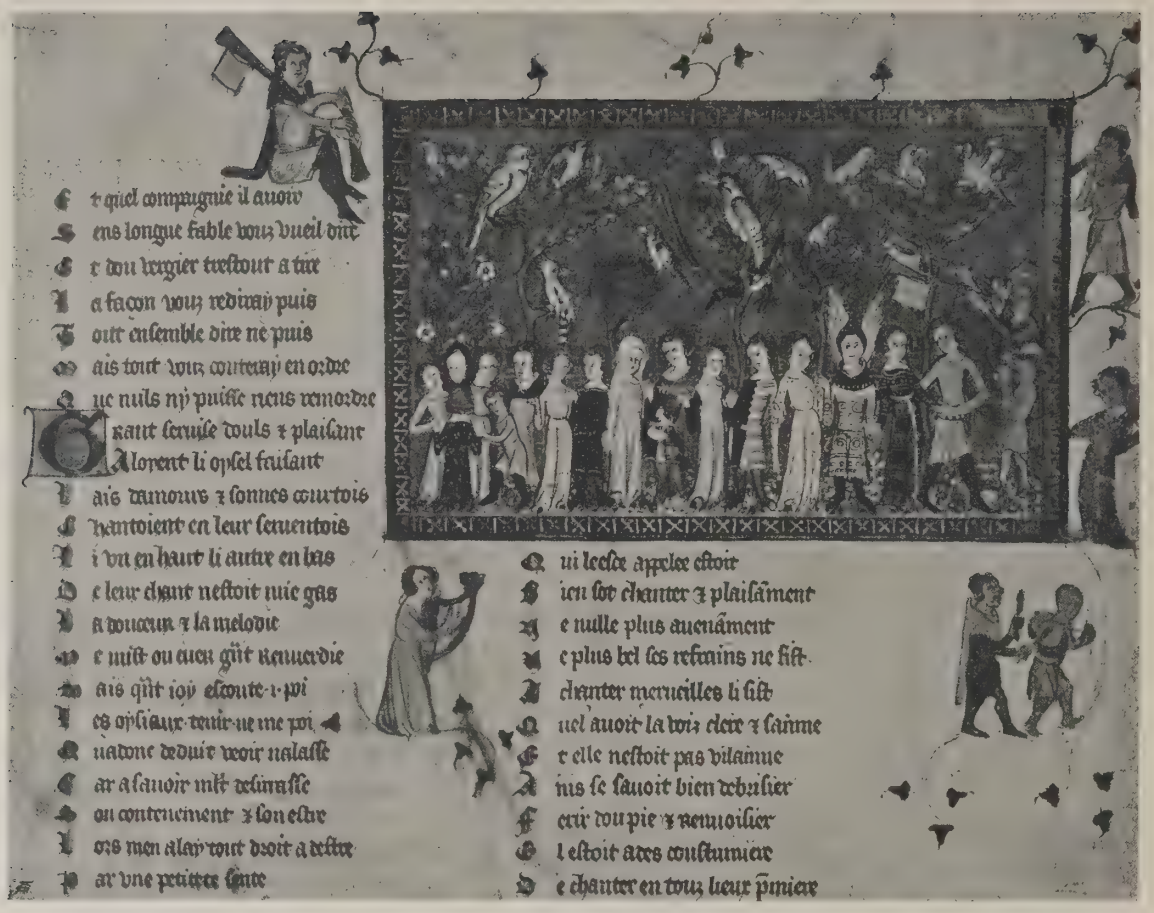


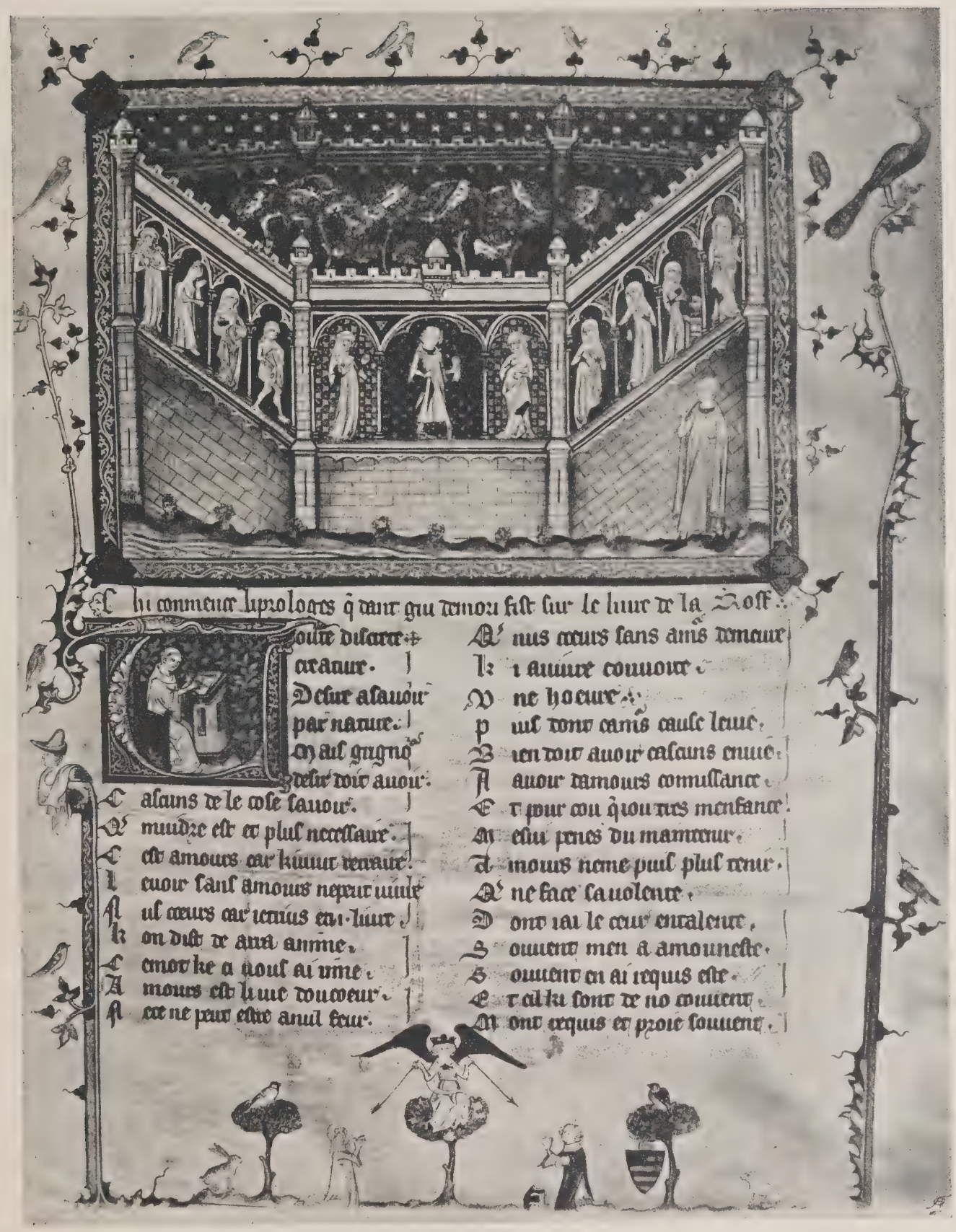
Fig. 6. Chantilly, Musée Condé 1480, fol. 13.

Um 1350.

Lager, hier wie dort die Gestalt darauf in dem seit der Antike traditionellen Schlafschema gelagert, den Kopf auf die rechte Hand gestützt oder den Arm unters Haupt geschoben. Zu Füßen oder auch hinter dem Bett steht Dangier-Joseph, in der Linken seinen Stock oder eine Keule, die Rechte redend oder hinweisend erhoben. Das Kindchen im Hintergrunde fehlt natürlich. An seine Stelle ist der Rosenstrauch getreten, dessen stark stilisierte Zweige lebhaft an die Wurzel Jesse erinnern, die auf den Darstellungen vom Stammbaum Christi aus Jesses Schooß emporwuchs, oft jedoch auch hinter sein Lager versetzt ward.

Es hat sich somit ergeben, daß die ersten erhaltenen Handschriften des Rosenromans im Norden Frankreichs Ende des XIII. Jahrhunderts illuminiert worden sind und daß man bei der Herstellung der Schauseite nicht, was das Nächstliegende gewesen wäre, die Dinge nach den Worten des Textes dargestellt hat, sondern daß man, noch ganz in der symbolisierenden Gepflogenheit des XIII. Jahrhunderts befangen, eine tiefsinnige Formel erfand, der man in klösterlicher Tradition zum Überfluß noch ein sakrales Schema unterlegte.

Noch in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts finden sich Überreste dieser symbolischen Darstellungsweise. Die Handschriften Montpellier Bibl. Universitaire Ms 246 und Chantilly Ms. 1480 (Fig. 5 und 6), etwa um 1350 entstanden, und die der zweiten nahestehende Bibl. Nat. fr. 1567 aus nicht viel späterer Zeit legen davon Zeugnis ab. Beide zuletzt genannten Handschriften sind übrigens unzweifelhaft von niederländischen Händen illuminiert. Man beachte auf beiden die breite, höchst farbige Faktur der Dornblattranken auf den Rändern, zwischen denen ebenso breit und farbig hingesetzte Störche und Personen sich finden, oder die blauen Architekturbogen mit den goldenen Türmchen über der Miniatur



Chi commence lapres lo ges q̃ maistre guillaume fist sur le liure de la Rose.

Toute discorde
Cr amour.
Dedens amour
Par nature.
Cy ait grigneur
Delit que amour.
Cy alains de le rose sauour.
Cy mudre est et plus nectaire.
Cy est amours car riens ne vaut.
Cuer sans amours ne peut viure
Ul cueurs car tenus en liure
On dist de ami amme.
Cmor he a doul ai me.
Amours est liure douceur.
Ce ne peut estre ainul seur.

Ainz nus cuers sans ame ne maint
Ne ainme conuoite.
Ne hocune.
Puis vont cuers cause leue.
Bien vont auoir calains cruue.
Amour damours comissance.
Et pour cou qou nus mescroire.
Ains estuy pres du mameur.
Damours nome puis plus creur.
Ne face sa volente.
Dont iai le cuer en talente.
Souuent men a mounesse.
Souuent en ai requis este.
Et ai ki sont de no souuent.
Dont requis et proie souuent.

Fig. 7. Tournai, Bibliothèque Municipale, C. I, fol. 1.

1330.

von Chantilly Ms. 1480. Unter diesen Architekturbogen vor einem lachsfarbigen, goldquadrierten Hintergrund, der durch eingezeichnete Adler und Löwen geschmückt ist, ruht links der Liebende unter goldbesäter blauer Decke. Ein grün und zinnoberrot gestreifter Vorhang ist hinter dem Lager aufgehängt. Rechts sitzt Dangier auf einer zinnoberroten Truhe, die Keule in der Hand. Völlig ins Reindekorative verliert sich die Schauseite der anderen erwähnten Handschrift, die noch weitere 73 Miniaturen mit zierlichen, in Zinnober, Hellblau und Moosgrün gekleideten Figuren enthält. Da sitzen links und rechts vom Lager des Liebenden unter schlanktürmigen Baldachinen Dieu d'Amour mit Flügel und Krone und Dangier mit der Keule. Jener hätte natürlich ebenso wenig wie dieser etwas am Eingange der Handschrift zu suchen; sie erfüllen eben beide, rein dekorativ verwandt, ihre symbolische Funktion.

Fig. 8. Tournai, Bibliothèque Municipale, C. I, fol. 94 v°.
1330.

Auch die zweite Gruppe hat im Norden ihren Ursprung. Es ist die Gruppe, die den Liebesgarten mit den Lasterbildern zum Hauptgegenstand der Schauseite macht. Tournai Ms. C. I. (Fig. 7) leitet sie ein. Hier zum erstenmal scheinen wir in der Lage zu sein, die pikardisch geschriebene Handschrift näher lokalisieren zu können. Sie ist am Explicit mit 1330 datiert und nach E. Langlois[1] in Tournai oder zum mindesten von einem Tournaisier geschrieben. Auch das Wappen auf der Schauseite weist dahin.[2] Was den Stil der Miniaturen betrifft, so ist hinsichtlich der ersten Seite nichts gegen die Lokalisierung einzuwenden. Die ungemein graziösen, mit spitzer Feder gezeichneten Figuren, die kunstvoll sich windende Linie des Gewandsaumes, die zylinderartigen Rollfalten und überhaupt die ganze kühle, aller malerischen Behandlung abholde Zeichenweise lassen an den Norden denken. Anders steht es mit einer Reihe der übrigen 30 Miniaturen (Fig. 8). Die weichfallenden Stoffe mit den hellen Faltenrücken, den rosa und blaugrauen Tönen erinnern stark an die Werke der Pucelleschen Schule, wie auch die in unseren Handschriften einzig dastehende Art des Verlegens der Handlung auf den Blattrand Erinnerungen etwa an das Brevier von Belleville wachruft. Unter der die Hälfte der Schreib-

[1] E. Langlois, Gui de Mori et le Roman de la Rose: Bibliothèque de l'Ecole des Chartes 1907, p. 4 (zitiert nach dem Sonderabdruck).

[2] Es sind die Zeichen einer jüngeren Linie der Pouret aus Tournai.

fläche einnehmenden Miniatur der Schauseite, auf der die drei Vorderseiten des Gartens mit den Bildern der Laster zu sehen sind, denen der Liebende sich nähert, ist eine kleine, unabhängige Initialenminiatur mit dem «Dichter am Pult» angebracht.

Meaux Ms. 52 aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts, wohl ebenfalls im Norden entstanden, hat die Gartenmauer sehr niedrig angelegt, um darin den Liebenden an der Quelle des Narcissus zeigen zu können, und muß deshalb die Lasterbilder getrennt vorführen. Auch Brit. Mus. Egerton Ms. 1069, obwohl sehr viel später, schon im XV. Jahrhundert entstanden, gehört hierher. Während der Jüngling vor der Quelle lagert, lauert Dangier hinter einem Baume. Hier wie in Meaux enthält die unabhängige kleine Initialenminiatur das Bild des schlafenden Liebenden auf seinem Lager. Chantilly Ms. 606, ebenfalls dem XIV. Jahrhundert angehörig, stellt im Garten die Karole dar; ein junges Paar tanzt zum Spiele eines Geigers und eines Dudelsackbläsers. Völlig getrennt von diesem Bilde ist die Lagerstatt mit dem schlafenden Jüngling gemalt. Bibl. Nat. fr. 19137 (Fig. 9) endlich, ein schönes niederländisches Produkt des fortgeschrittenen XV. Jahrhunderts, läßt den schlafenden Liebenden weg und zeigt dafür die ganze Karole: Ein Kreis fröhlicher Männer und Frauen tanzt um Dieu d'Amour herum. Im Vordergrunde sieht man den Liebenden in die Quelle des Narcissus blicken.

Fig. 9. Paris, Bibliothèque Nationale, français 19137, fol. 68.
XV. Jahrhundert.

Die dritte Gruppe wird durch Bibl. Nat. fr. 24391 (Fig. 10) eingeleitet, eine schlechte Pariser Arbeit aus dem ersten Drittel des XIV. Jahrhunderts. Beide bisher behandelten nordfranzösischen Gruppen werden als Vorbilder benützt. Aus Gruppe I entlehnt man den Liebenden auf seinem Lager, zu Füßen Dangier; der Unhold hat hier seine Waffe verloren und muß sich mit einem kargen Plätzchen am Rande der Miniatur begnügen. Aus Gruppe II übernimmt man den Liebesgarten. Unbekümmert bildet man beide Miniaturen nebeneinander ab. Im Garten ist noch Oyseuse zu erblicken, den Spiegel in der Linken, sich mit einem breiten Doppelkamme das Haar ordnend.[1] Auch hier ist Symbolik mit im Spiele. Tritt doch die Dargestellte erst mit Vers 531 in die Handlung ein; aber sie ist die Pförtnerin des Gartens und deshalb hier noch eingefügt. Nun spricht der Text mit keinem Worte von der Gebärde des Haarkämmens, die sich übereinstimmend auf vielen Miniaturen findet, sondern es ist nur von einem Kamm die Rede, der in ihrem goldenen Haar befestigt ist. Kurzum, die Gestalt hat sich der Miniator auch nicht erfunden; sie läßt sich schon auf der aus der Mitte des XIII. Jahrhunderts stammenden Westrose von Nôtre-Dame als Luxuria (Fig. 11) nachweisen, genau in der gleichen Stellung wie auf Bibl. Nat. fr. 24390 und 24391.[2] Auch in der Buchmalerei tritt uns die Gestalt mit der Beischrift

[1] Auf Arsenal Ms. 3338 hat sie einen Schlüssel statt des Kammes in der Hand.

[2] Jourdain et Duval (Le grand Portail de la Cathédrale d'Amiens: Bulletin Monumental 1845. XI. Les Vertues et les Vices, p. 430 ff) halten die Gestalt für die Ungerechtigkeit. Dagegen hat sie Ad. Duchalais (Etude sur l'Iconographie du Moyen-Age: Bibliothèque de l'Ecole des Chartes 1849, V. Serie 2, p. 31 ff.) auf Grund der deux Livres de Fauvel (Bibl. Nat. fr. 146, wo auf Fol. 12 eine sitzende Frau mit Spiegel abgebildet ist und darüber die Verse:

«Les Fauvels à dextra partie
Se siest charnalité sa mie»

und auf Grund der Somme des Vertues (Fig. 12), Bibl. Nat. anc. Fonds 7018, wo die Darstellung einer Frau mit Spiegel noch mit der Beischrift versehen ist: «*Le sixième chef de la Beste est Luxure*») Luxuria benannt.

«Radix Luxuriae» in einer von 1276 datierten Handschrift (Fig. 13) der Bibliothek Sainte Geneviève[1] entgegen.

Brit. Mus. Stowe Ms. 947 ist der besprochenen Handschrift sehr ähnlich. Dangier ist darin ganz verschwunden. Er fehlt auch im Münchner Cod. Gall. 19, einer guten Handschrift mit 18 Miniaturen aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts. In Bibl. Nat. fr. 24390 dagegen, die im übrigen eine getreue

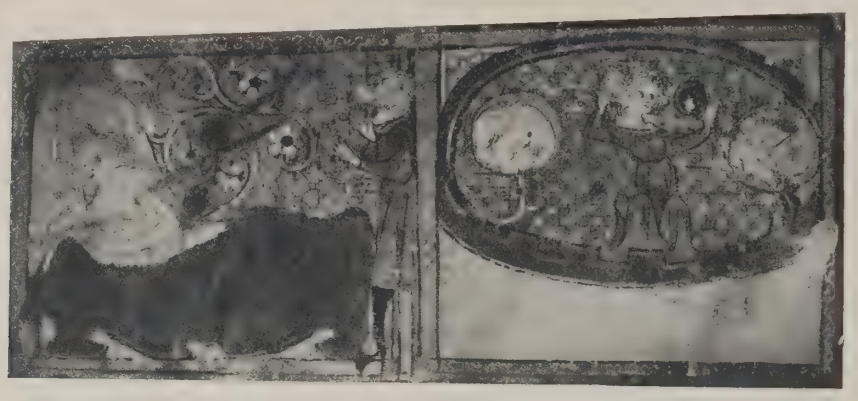


Fig. 10. Paris, Bibliothèque Nationale, français 24391, fol. 1.
Erstes Drittel des XIV. Jahrhunderts.

Kopie des Münchener Kodex darstellt, ist Dangier wieder aufgenommen; freilich erklärt man ihn jetzt anders. Man hat ihn in die andere Miniatur hinübergenommen und ihn als Wächter vor eine einzig für ihn (in den Münchner Cod. Gall. 19) hineinkonstruierte (!) Gartentür gestellt (Fig. 14). Beide Handschriften gehören in die große Stilgruppe der Bible Hystoriau (Arsen. Ms. 5059), von der Vitzthum[2] gesagt hat: «In ihr tritt der spezifisch Pariser Charakter deutlich zutage.» Unsere Handschrift bietet keinen Grund, dieser Ansicht zu widersprechen.

Mazarine 3873, Brüssel kgl. Bibl. 9576 und Bibl. Nat. fr. 802, alle drei um die Mitte des XIV. Jahrhunderts und auch wohl in Paris entstanden, ziehen die beiden Bilder in eins zusammen, so daß nun, nach Wegnahme der trennenden Leiste, die Gartenmauer hart an das Fußende des Bettes stößt. Dangier steht bewachend dazwischen. — Ebenfalls nach Paris gehört eine minderwertige Handschrift Bibl. Nat. fr. 1575 mit 28 Miniaturen. Dangier hat noch seinen Platz am Fußende des Bettes inne. Er steht vor dem Tore eines Turmes, der zu der sich hinter dem Bette entlangziehenden Mauer des Liebesgartens gehört. Im Innern ist Oyseuse zu bemerken. — Fast die nämliche Anordnung zeigt die vatikanische Handschrift Reg. lat. 1522 (Figur 15). Oyseuse ist weggefallen, dafür sind jedoch die Lasterbilder auf der Mauer abgebildet, wie der Text es vorschreibt. Der Stil ist typisch pariserisch: Überaus malerische Behandlung der grauen Decke auf dem Lager des Liebenden und reich ondulierender Faltenwurf. Einige Miniaturen des übrigen Textes stammen von einem zurückgebliebenen Nordfranzosen, der noch ganz in scharfen Faltenbrüchen und roten Wangenflecklein befangen ist. — Endlich könnte man noch Bibl. Nat. fr. 380 (Fig. 16), die prachtvolle

Fig. 11. Luxuria aus der Westrose von Notre Dame.
(Nach E. Mâle, L'art religieux en France.)

[1] Mélanges scientifiques, philosophiques et poétiques, Ms. 2200, Fol. 166. In dieser Handschrift fand E. Mâle (L'Art religieux du XIII Siècle, p. 135) die Richtigkeit der Benennung Luxuria.

[2] Die Pariser Miniaturmalerei, S. 173.

Handschrift des Herzogs von Berry,[1] hier einordnen. Sie enthält 46 Miniaturen von zum Teil hervorragender Qualität und ist um 1400 in Paris entstanden. Der Faltenwurf und hauptsächlich die völlig reine Art des Dornblattes schließen jeden Gedanken an die Niederlande aus; ist doch sogar der Rosenstrauch hinter dem Bette des Liebenden eine graziös sich windende Dornblattranke. Dargestellt ist, wie üblich, der Liebende auf seinem Lager unter blauer Decke. An seine Füße stößt die Mauer des Gartens. Alle anderen Nebenfiguren sind weggefallen. Die Nachwirkung des symbolischen Gedankens ist trotz der späten Zeit unleugbar.

In diesem Zusammenhang, wenn auch nur lose angegliedert, sollen noch zwei Handschriften erwähnt werden: Ars. 3338 und Rosenthal Cod. C. Beide mögen in der Mitte des XIV. Jahrhunderts in einem nordfranzösisch beeinflußten Atelier von Paris entstanden sein. Die Umrahmung der Schauseite mit den schwerfälligen Dornblättern und den Medaillons mit den Köpfen lassen so etwas vermuten. Drei Viertel des Blattes nimmt eine große Miniatur ein, die ihrerseits wiederum horizontal geteilt ist. Oben befindet sich links das Lager mit dem schlafenden Jüngling, anstoßend die Mauer des Gartens, worin Oyseuse sichtbar ist, unten nochmals die Mauer des Liebesgartens, jedoch mit den Lasterbildern geschmückt. Dangier hält, die Keule in der Hand, Wache davor. Beide Handschriften stehen in direkter Verwandtschaft miteinander. Die Rosenthalsche jedoch ist qualitativ besser und auch im Gegensatz zur Arsenalhandschrift gut erhalten.

Fig. 12. Luxuria: Paris, Bibliothèque Nationale, français 146, fol. 12. (Le Roman de Fauvel.)

Was geht aus diesen Gruppen hervor? Am Ende des ersten Drittels des XIV. Jahrhunderts beginnt man in Paris die Handschriften des Rosenromans zu illustrieren. Zugewanderte nordfranzösische Künstler werden die Anregung geboten haben, denn eine zuerst sklavische Benutzung nordfranzösischer Vorbilder ist augenfällig. Erst allmählich treten selbständige Ideen an ihre Stelle. Das symbolische Prinzip wird beibehalten. Die Qualität der Handschriften läßt nach.

Durch Weglassung von Dangier ist aus Gruppe I eine weitere entstanden, die als Gruppe IV hier Platz finden möge. Nicht weniger als 32 Handschriften sind zu nennen, wenn auch zumeist minderer Qualität und deshalb summarisch zu behandeln. Als älteste wird man das Dijoner Exemplar, Ms. 526, zu bezeichnen haben. Es gehört dem Ende des XIII. Jahrhunderts an und ist von einem picardischen

[1] Auf dem Vorsatzblatt ist zu lesen: «*Le Romant de la Rose. Est a Jehan, filz de roy de France, Duc de Berry et d'Auvergne, conte de Poitou, d'Estampes, de Boulingne et d'Auvergne. Flamel.*» — Auf Fol. 160: «*Ce livre est au Duc de Berry. Jehan.*»

Fig. 13. Paris, Bibliothèque de la sainte Geneviève 2200, fol. 166.
(Miroir de vie et de mort.)

Kopisten geschrieben.[1] Vor einfarbigem, blauem Grund, welcher in der für nordfranzösische Manuskripte so typischen Weise mit weißen Punkten besät ist, liegt der Jüngling, den Kopf auf die linke Hand gestützt. Er trägt ein mattrosa Gewand mit stahlblauen Ärmeln und grauem Pelzwerk. Die exakte Zeichenweise entspricht völlig den Gepflogenheiten des Nordens.

Dasselbe gilt von der reizvollen Londoner Handschrift Royal Ms. 20 A. XVII (Fig. 17). Auch sie ist picardischen Dialektes und, wenn auch etwas später, im Norden gefertigt. Die spitztürmige, in den Farben blau, rot und grün bemalte Architektur über dem grüngekleideten Schläfer, die oft sehr kleinen Figürchen im übrigen Text, die zinnoberrote, grün gefütterte Mäntel mit weißgeränderten Rollfaltensäumen tragen, weisen noch etwas mehr nach dem Nordosten; man möchte an Maestricht[2] denken. Viel-

[1] E. Langlois, Quelques œuvres de Richard de Fournival: Bibliothèque de l'Ecole des Chartes 1904, p. 101 ff.
[2] Conf. Vitzthum, a. a. O., S. 133.

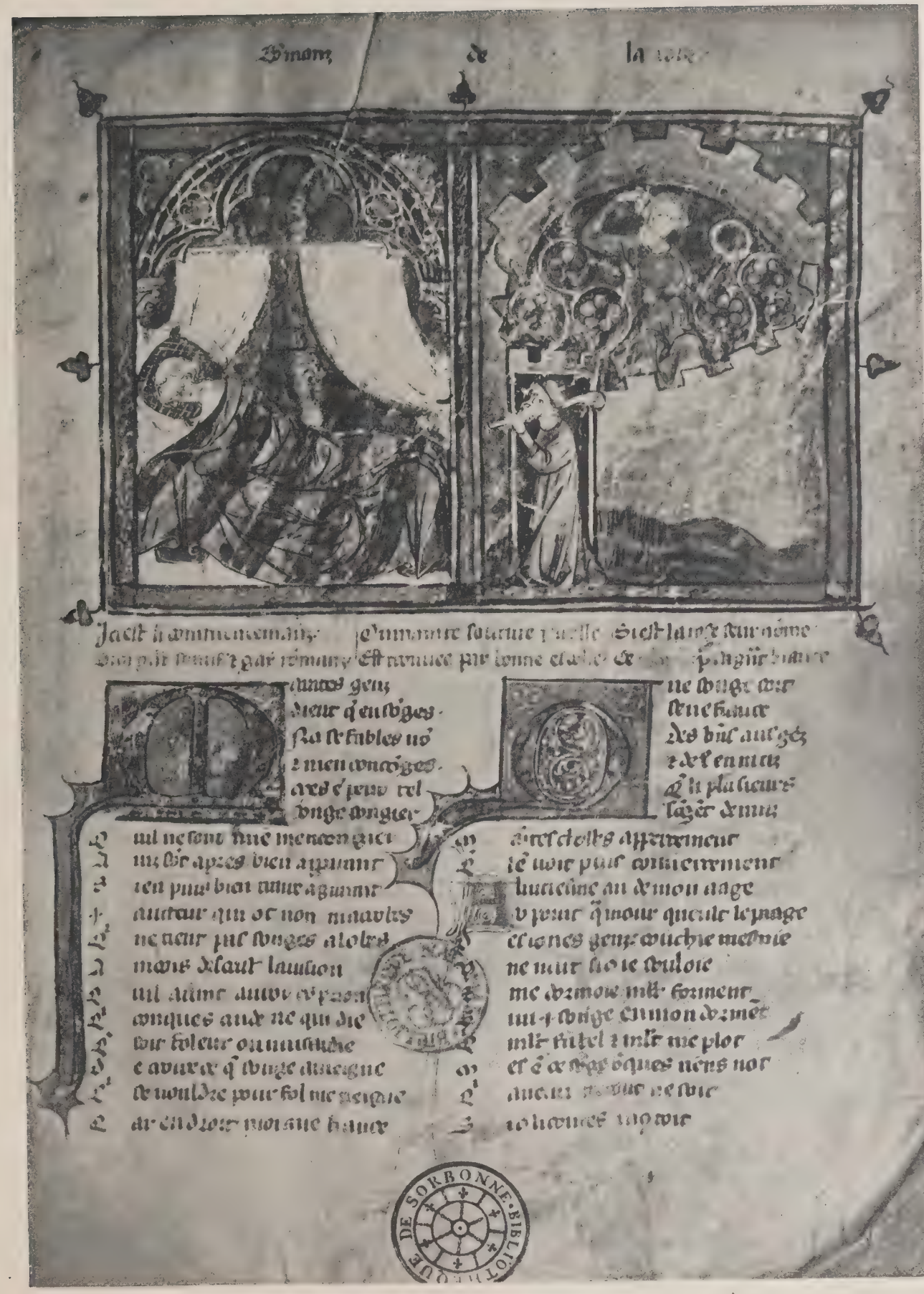


Fig. 14. Paris, Bibliothèque Nationale, français 24390, fol. 1.

Erste Hälfte des XIV. Jahrhunderts.

leicht gleichfalls dem Norden entstammt Ars. Ms. 2988 (Fig. 18), eine Handschrift mit 62 Miniaturen aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts von ganz guter Qualität. Von Bibl. Nat. fr. 19154 läßt sich dies nicht sagen. Man hat es wohl mit einer schlechten Pariser Kopie der vorgenannten Handschrift zu tun. Solche minderwertige Fabriksware der Hauptstadt aus der Mitte des Jahrhunderts sind auch Berlin Ham. 577 Quart, Cambridge S. Johns Coll. Ms. G. 5, Bibl. Nat. fr. 1566 von 1351, Oxford Add. I. A 22, Riccardiana 2755, Draguignan Ms. 17, Lyon Bibl. de la Ville Ms. 763. In der zuletzt genannten Handschrift ist aus unersichtlichen Gründen vor den schlummernden Liebenden ein Gitter gemalt. Besser ist die ebenfalls pariserische Handschrift Bibl. Nat. fr. 1558, die 23 Miniaturen enthält. Zwei das Lager flankierende Türme stellen das Haus des Liebenden dar. Diese sowohl als auch der Rosenstrauch sind mehr dekorativ aufgefaßt. Aus Nordfrankreich[1] wiederum scheint Egerton Ms. 881 zu stammen, möglicherweise aus den Niederlanden. Die auffallenden gelben Beinkleider, die manche Figuren tragen, und die grüngrundierten Buchstaben der Zeilenanfänge können vielleicht als Fingerzeige dienen. Als ikonographische Bereicherung bringt die Schauseite einen Engel, der aus der Höhe dem Schlafenden die Rose zeigt.

Fig. 15. Rom, Biblioteca Vaticana, Reg. lat. 1522, fol. 1.
Zweite Hälfte des XIV. Jahrhunderts.

Fig. 16. Paris, Bibliothèque Nationale, français 380, fol. 1.
Um 1400.

Der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts gehört noch die einzige, in länglichem Taschenformat bekannte Handschrift an, nämlich Acq. 153 der Laurenziana in Florenz mit 86 feingezeichneten Miniaturen in Wasserfarben. Die Lokalisierung macht Schwierigkeiten. Nach Langlois[2] enthält der Text normannisch-picardische Eigenheiten. Schließt man daraus auf jene nordfranzösischen Landesteile in der Nähe des Kanals, die stark unter englischem Einfluß standen, so scheinen die Miniaturen dies zu bestätigen, z. B. die einfarbigen (blau, rostbraun etc.) Hintergründe, die wir schon wiederholt als Eigentümlichkeit des Nordens erkannt haben, und die Vorliebe für ein kräftiges Hellgrün an den Gewändern, neben Blauviolett und mattem Hellbraun, das in Paris so gut wie nie vorkommt. Dagegen ist wiederum die Tatsache nicht zu leugnen,[3] daß der Figurenstil sehr an den der Horen der Königin Jeanne von Navarra erinnern, die für Paris in Anspruch genommen werden.[4] — Brüssel Bibl. Roy. 4782, ehemals im Besitz Philipps des Guten von Burgund,[5] gehört noch in die erste Hälfte des XIV. Jahrhunderts und mag Pariser Arbeit sein. Dasselbe ist von

[1] Dahin weist auch der Dialekt der am Rande noch sichtbaren Anweisungen für den Miniator.
[2] Les Manuscrits du Roman de la Rose, 1910, p. 185.
[3] Graf Vitzthum brieflich. [4] Haseloff-Michel, p. 357.
[5] Doutrepont, Inventaire de la Librairie de Philippe le Bon, No. 132.

der schönen Handschrift Brüssel Bibl. Roy. Ms. 9574—9575 zu sagen, die ebenfalls aus dem Besitze der burgundischen Herzöge stammt.[1]

Alle bisher aufgeführten Handschriften dieser Gruppe zeigen auf der Schauseite den Liebenden in der traditionellen «Madonnenlage» auf seinem Bette, den Kopf auf die rechte Hand gestützt oder die Arme vor der Brust gekreuzt. Der Oberkörper ist meist unbedeckt und weist des öfteren sehr weibliche Formen auf. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts vollzieht sich eine kleine, aber bemerkenswerte Wandlung. Die «Madonnenlage», die, von der Antike übernommen, das ganze Mittelalter hindurch die Regel war, macht nämlich der natürlichen Lage auf dem Rücken Platz. Wohlig dehnt sich der Schläfer auf Bibl. Nat. fr. 797 unter seiner weißeingeschlagenen, roten Bettdecke. Auch der Rosenstrauch verliert jetzt seine Wurzel-Jesse-Gestalt. Bibl. Nat. fr. 803 versucht ihn naturalistisch zu entwickeln und ist deshalb genötigt, das Bett des Jünglings mit dem zinnoberroten Baldachin ins Freie zu versetzen. Bibl. Nat. fr. 1572 findet sich mit einem Goldgrund und einem naturalistischen Baume mit Vögelein darinnen ab. Bibl. Nat. fr. 800, eine ganz zurückgebliebene Arbeit schlechtester Qualität, läßt ihn ganz weg, wie er übrigens überhaupt seit dem letzten Drittel des XIV. Jahrhunderts ziemlich vollständig verschwunden ist. Alle diese Handschriften, ebenso wie Kopenhagen kgl. Bibl. 167, Wien Hofbibl. Cod. 2630, Brit. Mus. Royal Ms. 19, B. XII, Bibl. Nat. fr. 12596 sind mehr oder minder ruhmlose Pariser Arbeiten aus der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts. Sie bilden durchweg ziemlich roh und flüchtig das baldachingekrönte Bett mit dem Liebenden ab.

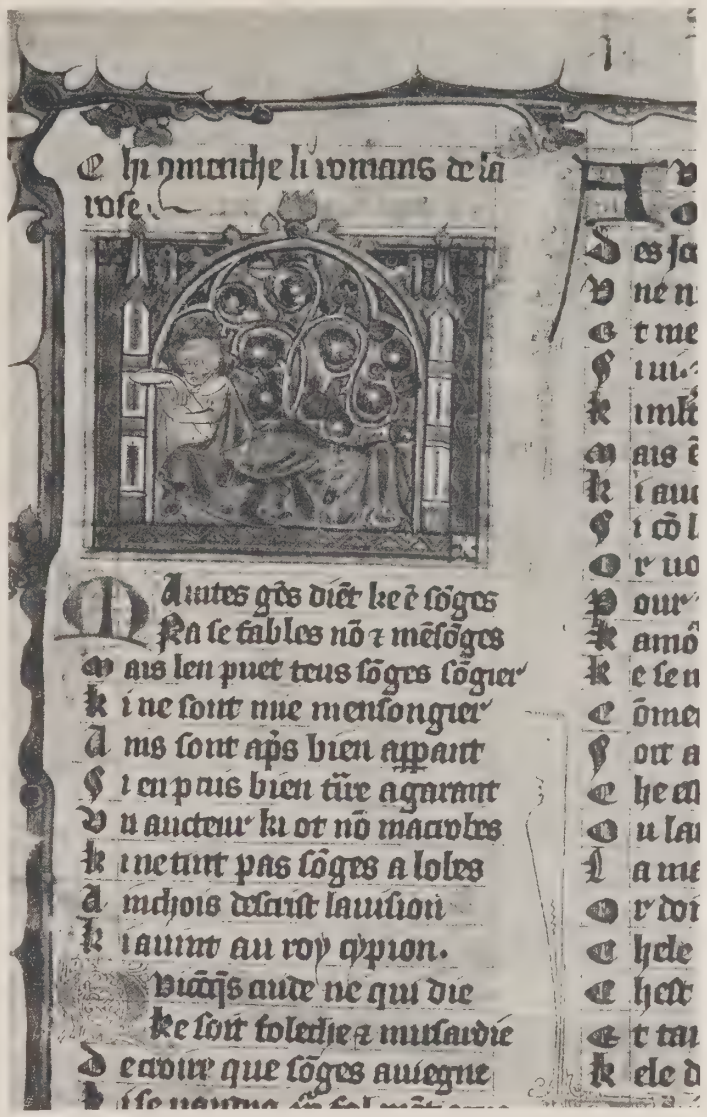


Fig. 17. London, British Museum, Royal 20 A. XVII, fol. 1.
Erste Hälfte des XIV. Jahrhunderts.

Mit 1371 ist die überaus reizvolle vatikanische Handschrift Reg. 1858 datiert. Die übliche, in Farben ausgeführte Schauseitenminiatur ist minderwertig, dagegen ist die große Zahl der übrigen Abbildungen in Federtechnik von hoher Qualität. Da sind graziöse Jünglinge (Fig. 19), bartlos, aber mit üppigem Lockenhaar, schmaler Taille, breiten Schultern und schlanken, feingliedrigen Beinen neben jungen Frauen in langen faltigen, den Hals freilassenden Gewändern (Fig. 20). Diesen Figuren nach, die auch in ihrer Kleidung, z. B. der engen cotte hardie, völlig der Zeit Karls V. entsprechen, könnte man die

[1] Barrois, Bibliothèque prototypographique, p. 193, 279, No. 1323, 1958.

Handschrift nach Paris lokalisieren. Dem widerspricht indessen entschieden der Stil der Initialen. Sie sind in vier Klassen einzuteilen: 1. Die Nurbuchstaben, in Zinnober ausgeführt, auf blauem Feld mit grün-roter Umrahmung und aufdringlicher weißer Zeichnung; 2. die Tiere (Drachen, heraldische Adler etc.) von meist grüner Farbe mit zinnoberroten Ohren auf blauem Grunde; 3. die Menschen, schmale, in einfarbige, lange Gewänder Gekleidete, vom Aussehen mittelalterlicher Professoren; Kopfbedeckung: mattrosa Calotte, weiß und grüne Stirnreife; 4. die Köpfe (Brustbilder), oft in grüner Gewandung und mit goldener Krone auf blauem Grund; weiße Zeichnung. Die überaus grellen, ja branstigen Farben erinnern etwas an deutsche Art.[1]

Fig. 18.
Paris, Bibliothèque de l'Arsenal 2988, fol. 1.
Erste Hälfte des XIV. Jahrhunderts.

Bibl. Nat. fr. 804 (Fig. 21) führt uns ins XV. Jahrhundert hinüber. Hier hat sich alles verwirklicht, was bisher erstrebt worden war. Das kärgliche Lager ist zum eingerichteten, mit schwarzen und grünen Fliesen belegten Schlafzimmer geworden, dessen eine Wand teilweise entfernt ist. Auf einem breiten, von einem Baldachin überdeckten Lager ruht der Liebende unter reich mit Gold bestickter, blauer Decke. Sein blasses Gesicht zeigt den Ausdruck ruhigen Schlafes. Das Haar ist mit einer weißen Binde für die Nacht eingewickelt. Im Hintergrunde befinden sich in der hellvioletten Mauer vergitterte Fenster und eine purpurne Tür mit goldenem Zierrat. Auch das goldene Waschgeschirr an der Wand und der gelbe Sessel am Bett fehlen nicht. Wir haben es augenscheinlich mit einem Produkt des franko-flämischen Stiles zu tun, wie solche in Paris seit Ende des XIV. Jahrhunderts für vornehme Besteller zu kaufen waren. Dafür spricht auch die Umrahmung der Schauseite, die eine Vermählung des späten Pariser Dornblattmusters mit naturalistischen flämischen Pflanzenmotiven darstellt.

Fig. 19.
Rom, Biblioteca Vaticana, Reg. 1858, fol. 8v°.
1371.

Nach diesem schönen Beispiel einer Handschrift vom Anfang des XV. Jahrhunderts sollen die folgenden, ihrer minderen Qualität wegen, nur der Vollständigkeit wegen angeführt werden: Bibl. Nat. fr. 22551 von 1428, Brit. Mus. Add. 12042 aus Paris, Bibl. Nat. fr. 798, Bibl. Nat. fr. 801, Bibl. Nat. fr. 1570 und Kopenhagen kgl. Bibl. Ms. 63, wohl aus dem Norden.

Diese vierte Gruppe hat eine schon bei den Gruppen I und II zu III gemachte Beobachtung nur bestätigt, nämlich die von dem verhängnisvollen Einfluß der Pariser Massenproduktion um die Mitte des XIV. Jahrhunderts. Frische fruchtbare Elemente mußten anscheinend immer wieder vom Norden herzukommen.

In engem Zusammenhang mit dieser Gruppe stehen noch zwei Handschriften, die den Jüngling im Liebesgarten schlafend darstellen. Die ältere ist Bibl. Nat. fr. 1576, etwa von 1300. Der Codex ist stark durcheinander geheftet. Provençalische Notizen in der Art jener auf Fol. 1: «*Cerqua apres a XCV cartas en aital senhal*» weisen auf die Irrtümer hin. Die Miniatur der Schauseite nimmt etwas über ein Drittel der Seite ein. In märchenhaftem Urwald, in dessen bizarren, grünen Bäumen langgeschwänzte,

[1] Vielleicht wird die von Pater Ehrle in Aussicht gestellte Publikation der Handschrift die Lokalisierung bringen.

schwärzliche Vögel sitzen, liegt der Liebende in blaßbraunem Gewande auf grüner Decke unter blaßgrün und zinnoberrot gestreiftem, weißornamentiertem Zelte. Der Goldgrund ist mit schwarzen Federzeichnungen (Palmetten) bedeckt. Jede Tiefenwirkung fehlt dem Bilde; keine ornamentalen Tendenzen sind zu bemerken. Da eine sichere kunsthistorische Lokalisierung unmöglich erscheint, so mögen die Worte des Philologen E. Langlois hier angeführt werden:[1] «Ce manuscrit est l'œuvre d'un copiste de l'Est et contient de nombreuses particularités dialectales qu'on attribue généralement à la Lorraine, bien qu'elles puissent être de la Bourgogne ou de la Franche-Comté.» — Chantilly-Ms. 911 aus dem XV. Jahrhundert ist die andere Handschrift. Ein Zaun umschließt hier den Liebenden, der auf der Wiese eingeschlafen ist.

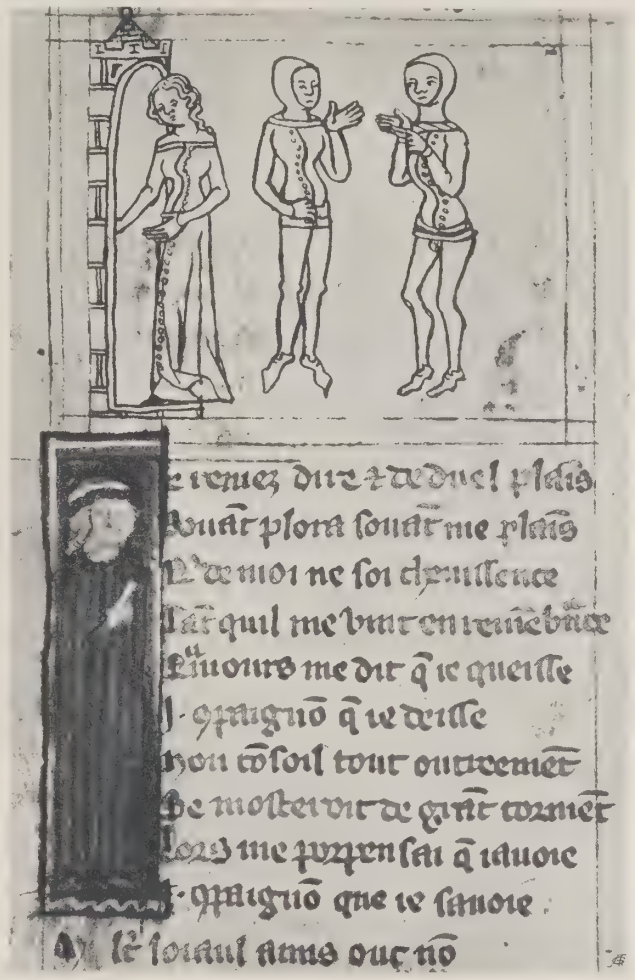


Fig. 20. Rom, Biblioteca Vaticana. Reg. 1858, fol. 29.

1371.

Die bisher besprochenen Handschriftengruppen sind von symbolischen Gedanken ausgegangen. Statt Vorgänge des Textes den Bildern der Schauseite zugrunde zu legen, gefällt man sich in abstrakten Darstellungen. Gruppe V tut den entscheidenden Schritt zur Wandlung. Wir müssen hier nochmals auf Gruppe III zurückgreifen. Da befand sich links auf dem Bild das Bett des Liebenden. Hart daran stieß die Mauer des Liebesgartens. Auf Cambridge Univ. Bibl. G. g. 4, 6 (Fig. 22), etwa um 1330 entstanden, zieht man in klarer Erkenntnis der Unsinnigkeit eines solchen Bildes Bett und Garten auseinander und bringt sie links und rechts an den Rändern der Miniatur an. Um sie nun aber in Verbindung zueinander zu setzen, läßt man den Jüngling sich von seinem Lager erheben, sich die Ärmel zunestelnd durch die Natur wandeln und endlich erstaunt vor den Lasterbildern an der Mauer des Gartens Halt machen. Alles, auf einem Bild in kontinuierender Darstellungsweise erzählt,[2] ist treue Illustration des Textes! Man kann diesen Fortschritt nicht hoch genug bewerten. Es ist der größte, der in den anderthalb Jahrhunderten der Rosenroman-Illustration überhaupt gemacht worden ist. Von hier zu den Prachthandschriften des XV. Jahrhunderts ist nur noch ein Schritt, von den Gruppen I, II und III jedoch trennt uns eine Welt.

Wollte man nach Zwischengliedern suchen, so könnte man vielleicht an Handschriften in der Art von Lyon, Palais des Arts, Ms. 23 oder Brit. Mus. Add. Ms. 31840 denken, beide vielleicht aus Paris stammend und etwa aus der Mitte des XIV. Jahrhunderts. Dargestellt ist links in seinem Bette der Liebende — in Lyon steht Dangier zu dessen Füßen — und rechts der Liebesgarten, vor dem der Jüng-

[1] Les Manuscrits du Roman de la Rose, p. 35.

[2] Wickhoff, Die Wiener Genesis. Beilage zum XV. und XVI. Bande des Jahrbuchs der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 1895, S. 7 ff.

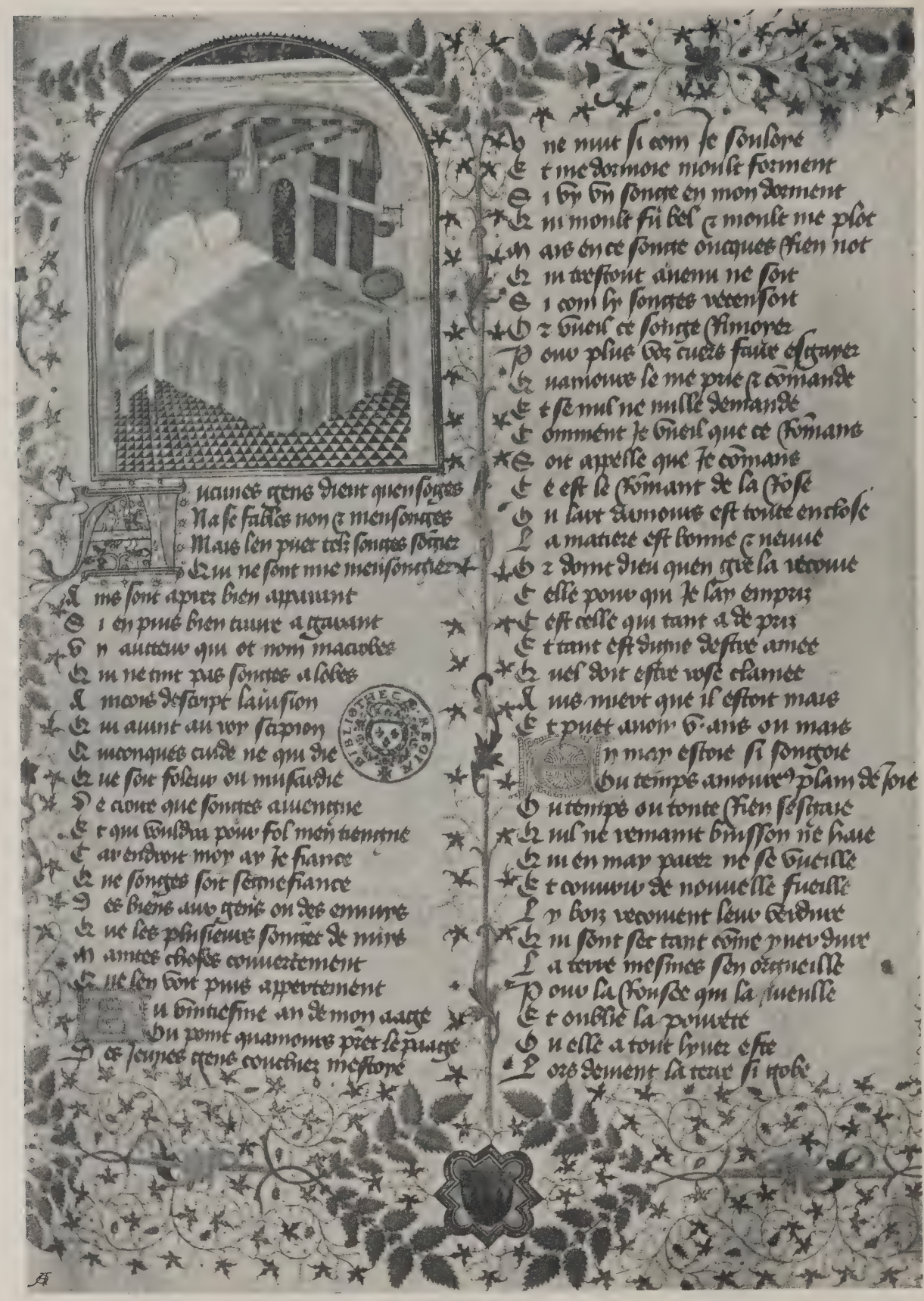


Fig. 21. Paris, Bibliothèque Nationale, français 804, fol. 1.

Anfang des XV. Jahrhunderts.

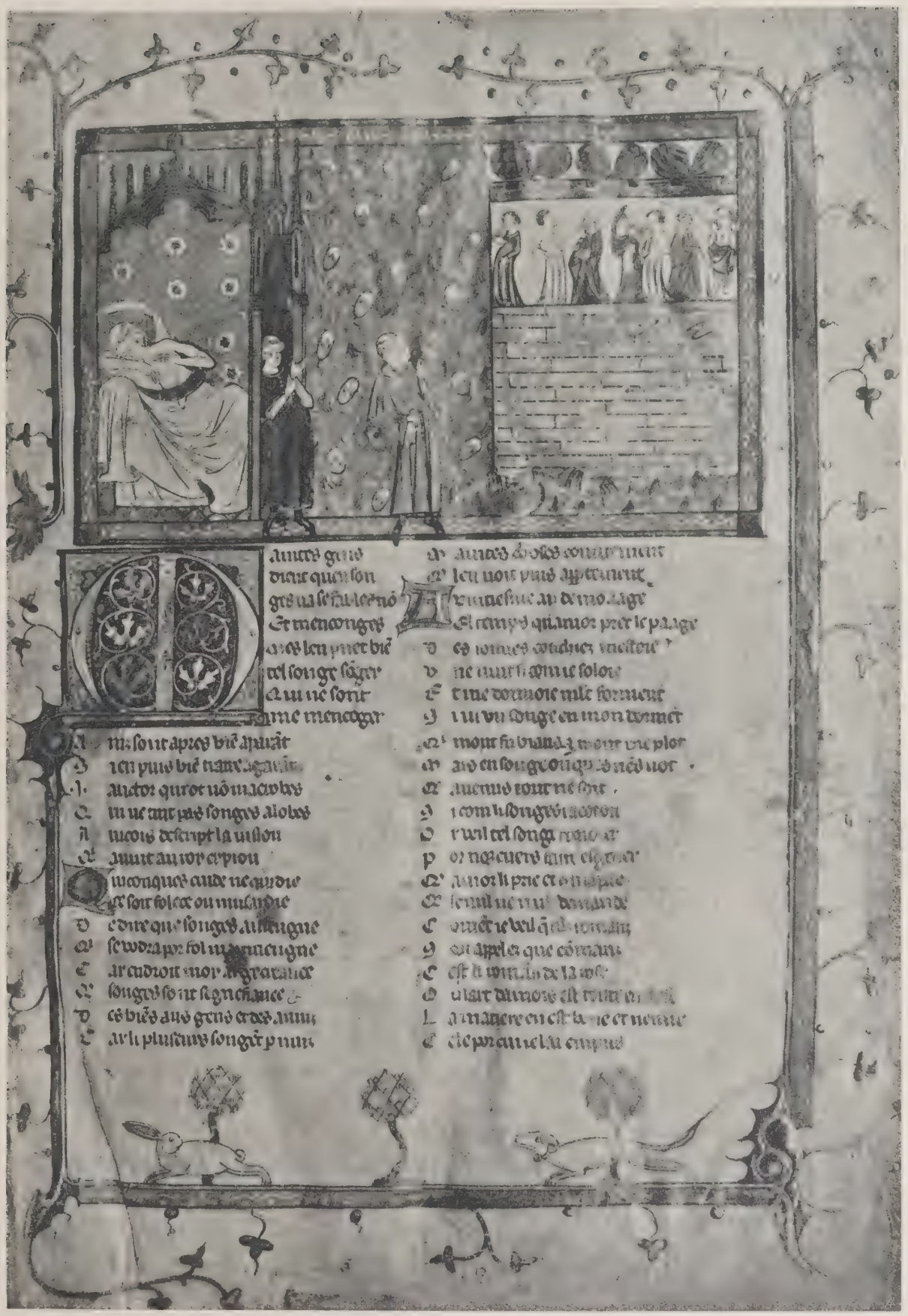


Fig. 22. Cambridge, University Library Gg. 4. [illegible], fol. 1.

Ende des ersten Drittels des XIV. Jahrhunderts.

ling sich befindet, die Hände erstaunt erhoben. In Lyon trennt und verbindet die beiden Seiten ein Turm mit hohem Tor.

Die wichtige Frage ist nun die der Lokalisierung unserer Cambridger Handschrift. Hierauf gibt die spitztürmige, hochstrebende goldene Architektur mit den eigentümlichen parallelen Fialen auf den Bogen über dem Lager des Jünglings eine ziemlich eindeutige Antwort: Nordostfrankreich! Der scharfe Zeichenstil der Figuren widerspricht dem nicht. Bibl. Nat. fr. 24389 (Fig. 23), bedeutend minderwertiger, ist in direkter Anlehnung an diese Handschrift entstanden. Das beweist die Stellung der Figuren auf dem Bilde, die ebenso wie auf der Cambridger Handschrift Stehfiguren statt Schreitfiguren sind, und die Art, wie die Blüten auf der Fläche zwischen Haus und Garten, welche die Natur dar-

Fig. 23. Paris, Bibliothèque Nationale, français 24389, fol. 1.
Ende des ersten Drittels des XIV. Jahrhunderts.

stellen sollen, mißverstanden wurden. Mißverstanden ist der Liebesgarten, der, obwohl rund, in der abgekürzten Form von Gruppe III, dennoch die Lasterbilder in der Art von Cambridge G. g. 46 tragen soll. Mißverstanden ist endlich auch die Konstruktion des Hauses. Das Dach fehlt und auch die charakteristische Architektur; dennoch sind die zwei spitzen Strebepfeiler mit dem Giebel übernommen. Wirft man noch einen Blick auf die Umrahmung des Blattes, so bemerkt man das Fehlen alles Scharfkantigen, Zackigen, Exakten, was Cambridge G. g. 4, 6 auszeichnete. Nachlässig läuft eine Leiste, von der Initiale ausgehend, um die zwei Seiten des Blattes. Alles typisch Nordfranzösische blieb weg. Nur das Thema wurde übernommen, und nicht einmal dieses ist geschickt bewältigt. Ein Schulbeispiel einer Pariser Werkstattkopie!

Einen Schritt nach vorwärts tut Bibl. Nat. fr. 19195 (Fig. 24). Die Figuren beginnen sich jetzt wirklich von links nach rechts zu bewegen. Sonst ist alles übernommen, sogar die Farben der Kleider des Cambridger Exemplars. Das Dach ist gedeckt, jedoch ohne irgendwelche charakteristische Architekturformen. Nur die beiden schlanken Türpfosten sind noch übrig. Die Umrahmung steht der der Cambridger Handschrift nahe. Die Figuren sind von bemerkenswerter Güte, sogar besser als die der eben

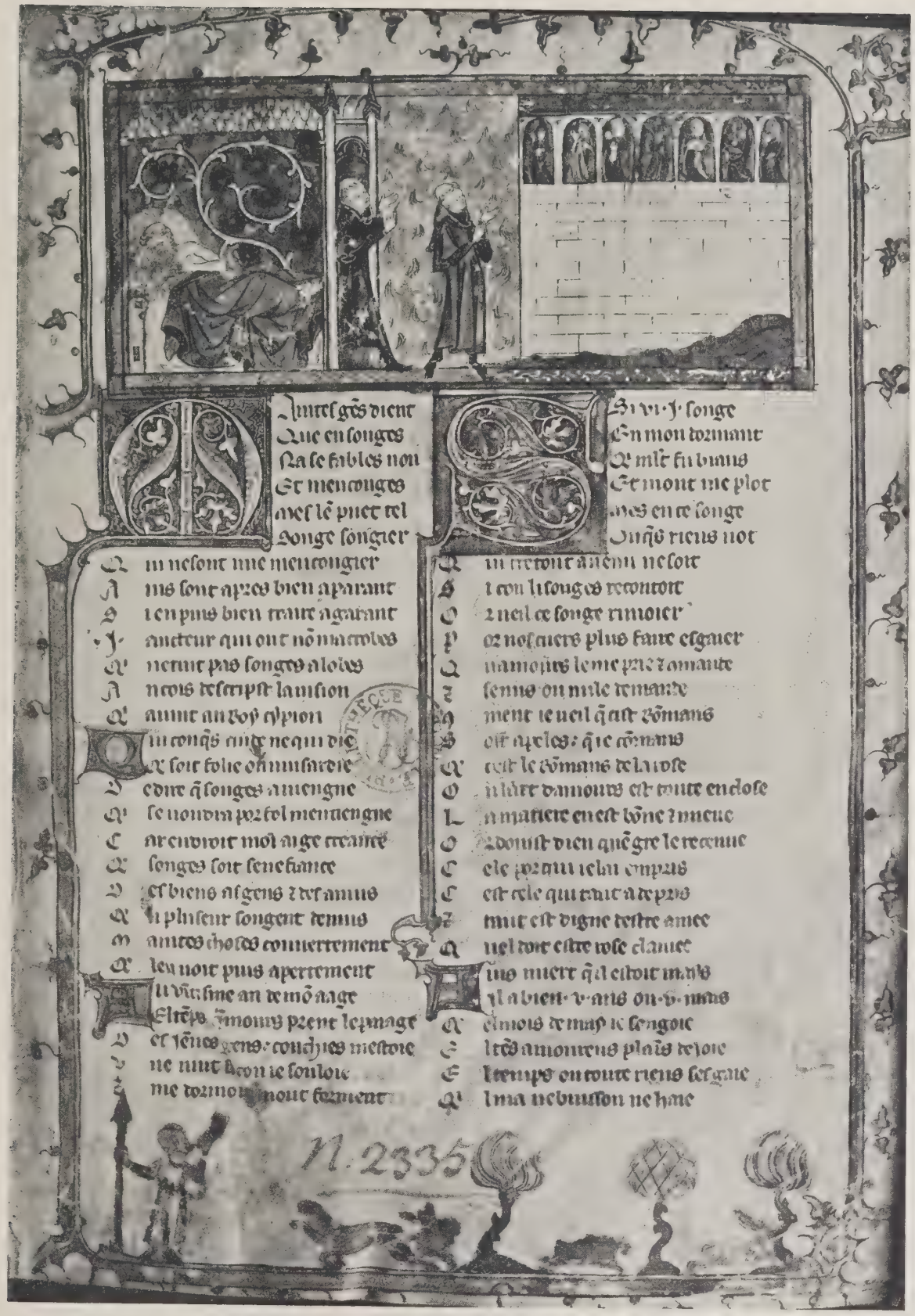


Fig. 24. Paris, Bibliothèque Nationale, français 19156, fol. 1.

Ende des ersten Drittels des XIV. Jahrhunderts.

Fig. 25. Paris, Bibliothèque Nationale, français 12595, fol. 1.

Anfang des XV. Jahrhunderts.

Ce commence le prologue de la
Aintes gens dient
que en songes.
Ma se fables non
et mensonges
mais len peut trez
songes songier
Q ui ne sont mie mensongier
I ls sont apres bien apparant
Q ui bien tuur actaumt
H auteur qui ot nom matorbre.
Q ui ne tint pas songes a fables.

Fole ou lart damours est enclose
I cest dart dount la description
Q ui adunt au for apres son
Q uiconques cuide nequidie
Q ue soit foleur ou musardie
D evour que songes aut[illegible]
Q ui se voudra pour fol mentendre
C ar rendrai mon ar je fiance
Q ue songes sont significance
D es biens au corps & de lame
C ar li plusieurs songent de mult
A utres choses communement

HOFBIBLIOTHEK

Heliogr. von M. Frankenstein, Wien

THE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

genannten Handschrift. Die spitzen Nasen, die feingeringelten Locken und die harte, exakte Zeichenweise der Faltenzüge weisen eher nach dem Norden als nach Paris. Immerhin kann man bei dieser Handschrift sehr geteilter Meinung sein.

Das Fitzwilliam-Museum in Cambridge bewahrt noch eine Handschrift, Ms. 168, die, wenn auch die ganze Miniatur der Schauseite herausgeschnitten ist, dennoch nach der Anlage der Seite als eine weitere Replik zu erkennen ist.[1] Auch Arras 897, von 1370 datiert, muß hier untergebracht werden. Die minderwertige Handschrift scheint Pariser Ursprungs zu sein. Sie stellt den Liebenden in seinem Hause schlafend dar, dann in der Natur sich ergehend und sich im Flusse das Antlitz waschend; alles in kontinuierender Weise.

Als direkte Weiterbildung dieser Handschriften sind die schönsten bekannten Rosenromancodices zu nennen, z. B. Bibl. Nat. fr. 12595 (Fig. 25), ein herrliches Buch mit 60 Miniaturen, ehemals im Besitze des Herzogs Jean von Berry, dessen übliche Eintragung *(«Che livre est au duc de Berry, Jehan»)* trotz Radierversuchen auf Fol. 201 noch sichtbar ist.[2] Das Haus des Liebenden gewinnt immer mehr an Wahrscheinlichkeit der Erscheinung. Drei Stufen führen zum Zimmer empor, in dem der Jüngling schläft. Ein kleiner Hof liegt davor, worin man, über die archaisch niedere Mauer blickend, den Liebenden am Waschgefäß beobachten kann. Noch ein drittes Mal ist er dargestellt, am Flußlaufe entlang schreitend und damit beschäftigt, sich den linken Ärmel zuzuschnüren. Im Hintergrund ist das Tor des Liebesgartens sichtbar und links daneben das Schloß Raisons. Die Tracht der Personen, lange, selbstgeschlungene Sendelbinde und weitärmelige Houppelande, ist die des XV. Jahrhunderts, doch können nur wenige Jahre seit 1400 verstrichen sein. Dies beweisen unzweifelhaft das Schachbrettmuster, die niederen Bäumchen des Vordergrundes, der ansteigende Flußlauf und die konsistente Art der Dornblattumrahmung, welch letztere übrigens Paris als Herstellungsort nahelegt. Wenig später ist Ars. Ms. 3339 anzusetzen. Die schöne Handschrift vermehrt die Phasen des Spazierganges um zwei. Der Jüngling wäscht sich nochmals — diesmal das Gesicht — im Fluß, ganz nach Angabe des Textes, und steht dann erstaunt vor den Lasterbildern auf der Mauer still. Das Haus hat hier keinen Hof, dafür aber einen kleinen Vorbau, worunter das Waschgefäß untergebracht ist. Der Liebesgarten ist nach vorn gerückt. Ganz neu ist der blaue, gegen den Horizont lichter werdende Himmel, der an die Stelle des Musters getreten ist. Das einzelne helle Blümlein auf dem Rasen, die Vöglein in der Luft und die gelöstere Form der Dornblattumrahmung, in der sich nur schüchtern einzelne naturalistische Pflanzenformen vorwagen, haben Anlaß gegeben, diese Handschrift etwas später zu datieren als die vorher besprochene; doch wird man auch hier an Paris denken.

Anders das köstliche Exemplar der Wiener Hofbibliothek Cod. 2568 (Taf. XII). Hier macht sich der niederländische Einschlag mehr bemerklich,[3] hauptsächlich in den immer häufiger werdenden naturalistischen Pflanzen- und Tierformen unter der traditionellen Pariser Dornblattornamentation. Die Handschrift enthält 2 große und 32 kleine Miniaturen von vorzüglicher Qualität. Landschaft und Figurenstil weisen auf die ersten dreißiger Jahre des XV. Jahrhunderts. Über die Hälfte der Schauseite nimmt die große Miniatur ein. In giotteskem Haus mit gotischen Zierformen steht unter blauen Vorhängen das breite, jedoch diesmal leere Bett, neben dem der Jüngling in einem Stuhle sitzt, mit dem Anlegen der Beinkleider beschäftigt. Nicht weit davon entfernt sehen wir ihn aus der Tür herausschreiten und sich dann im Flusse das Antlitz netzen. Er ist in eine lange, pelzbesetzte Houppelande von hellroter Farbe gekleidet und trägt eine schwarze Sendelbinde auf fester (!) Form. Sein tiefgetöntes, sympathisches Gesicht ist mit größter Sorgfalt durchgebildet. Die Landschaft mit ihrem atmosphärisch leichten Himmel bedeutet im Verhältnis zu dem bisher Gesehenen einen Fortschritt, wenn sie auch noch immer leise

---

[1] Auf Fol. 104 v° findet sich in der Schrift vom Ende des XIV. Jahrhunderts folgende Eintragung: «*Ceste livre costa ou palas de parys Quarante coronnes dor sans mentir.*»

[2] Delisle, Recherches sur la librairie de Charles V, II, p. 267.

[3] Waagen (Vornehmste Kunstdenkmäler in Wien, 1867, II, 371 ff.) hat die Handschrift als niederländisch, Woltmann und Wörmann (Geschichte der Malerei II, S. 75) als französisch bezeichnet. So fungierte sie auch im Kataloge der Miniaturenausstellung der k. k. Hofbibliothek 1902 (Nr. 142).

nach hinten ansteigt und noch aus den üblichen giottesken Felsen und den bekannten Sternblümchen besteht. In der Ferne ist der turmreiche Liebesgarten gleich einer Stadt der Freuden sichtbar. Die Diskrepanz zwischen Figuren und Landschaftlichem bleibt auffallend.

Noch weiter führt Bibl. Nat. fr. 19153 (Taf. XIII). Hier ist der Eindruck monumentaler. Das Bett ist diskreterweise ganz nach links gerückt und verkürzt. Man erblickt nur den oberen Teil mit dem Kopf des Schläfers, der unter blauer, goldgestickter, weiß eingeschlagener Decke ruht. Wieder findet sich die Figur des sich die Beinkleider anziehenden, des sich waschenden und des aus dem Hause heraustretenden Jünglings. Auch das Erstaunen beim Erblicken des Liebesgartens, der nach alter Weise ganz rechts, diesmal verkürzt, hart am Bildrande angebracht ist, wird nicht vergessen. Aber das Haus des Liebenden hat sich geweitet. Es ist hoch und luftig und völlig mit den Personen ins Verhältnis gesetzt. Nichts fehlt darin, nicht die Maserung der Balken an der Holzdecke, nicht die Fugen der Steinmauer, nicht die Fliesen des gepflasterten Bodens, noch die gemalte Himmelskönigin über der Tür. Wohl ist die Landschaft noch recht schwach, namentlich die Stalaktitenfelsen und der Flußlauf, aber der schöne, morgendlich gerötete Himmel mit den durchglühten Wölkchen entschädigt. Nicht nur die richtige, wenigstens halbwegs richtige Perspektive erzeugt in uns den Eindruck des Fortgeschrittenen, die ganze Auffassung ist eine andere. Die Art, wie die Gestalt des Liebenden zum Pfosten des Hauses in Parallele gesetzt wird, ist neu, neu ist auch seine ganze Silhouette, das Verhaltene seiner Bewegung. Hier hat die italienische Renaissance zu sprechen begonnen, wir spüren den frischen Atem ihrer herben Jugend. Die Handschrift umfaßt 2 große und 30 kleine, goldgehöhte Miniaturen von leuchtenden Farben. Die französischen Stilelemente überwiegen die niederländischen.

Sehr nahe steht dieser Handschrift auch Vatic. 1492. Hier ist dem Hause mehr Interesse zugewandt. Es ist größer, enthält noch einen Kamin und davor eine hellgrüne Bank, die mit Kissen belegt ist.

Weiter ist noch eine feine flämische Grisaillearbeit, Brit. Mus. Egerton Ms. 2022, zu nennen. Die Schauseite stellt ein zweistöckiges Haus dar. Eine Treppe führt zur Stube empor, in welcher der Liebende ruht, bewacht von Dangier. Ein Blick durch das Fenster des anstoßenden Zimmers zeigt den Dichter am Pult. Unten jedoch, am Fuße der Treppe, empfängt Oyseuse den Liebenden.

Brit. Mus. Harley Ms. 4425 (Taf. XIV), eine flämische Handschrift um 1500 mit 4 großen und 88 kleinen Miniaturen, beschließt diese Gruppe. Es ist der schönste uns bekannte Rosenroman. Auf der Schauseite findet sich ein Wappen mit der Kette des goldenen Vließes. Auf einigen Seiten des I. Teiles stehen spanische Randbemerkungen von einer Hand des XVI. Jahrhunderts. Vielleicht war die Handschrift für einen spanischen Großen gefertigt. In der üblichen kontinuierenden Darstellungsweise sind Schlaf, Toilette und Spaziergang des Liebenden in vier Phasen abgebildet. In der Ferne ist die Mauer des Gartens mit den Lasterbildern zu sehen. Die naturalistische Umrahmung der Schauseite, ebenso wie derjenigen der drei anderen großen Miniaturen, sind Beispiele der reifen flämischen Kunst des späten XV. Jahrhunderts.

Diese nach jeder Seite hin wichtigste Gruppe bietet die Parallelerscheinung zu Gruppe I, nämlich die überragende Stellung Nordfrankreichs in schöpferischer Hinsicht. Der Nordosten Frankreichs, also was wir heute mit Belgien bezeichnen würden, ist es gewesen, der den entscheidenden Schritt zur realen Illustrationsweise getan hat. Immerhin muß man der Tatsache eingedenk sein, die wir einleitend eingehend behandelt haben, daß man nämlich in Paris seit Anfang des XIV. Jahrhunderts mit einem immer steigenden Zuzug von Künstlern aus dem Norden zu rechnen hat,[1] wie überhaupt ein Wandern der Künstler beginnt, das kaum noch genügend gewürdigt ist. Sie traten in bestehende Ateliers ein und erhielten teils führende, teils untergeordnete Stellungen. Oft mögen sie sich an vorhandene Vorlagen angeschlossen haben, brachten aber auch, wie wir sahen, Erfindungen von außerhalb mit und verwandten sie in der Hauptstadt weiter. Nimmt man

[1] Cambridge, Univ. Bibl. G. g. 4. 6. Fitzwilliam 168, Bibl. Nat. fr. 24389 und 19154 haben einen im Dialekte der Ile de France geschriebenen Text.

Lichtdruck von M. Frankenstein, Wien.

Paris, Bibliothèque Nationale, français 19153, Fol. 1.

THE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

Cy comẽce le songe nomme la rose
ou tout lart damour est enclose

Lautre nuyt dernierement
que en songe
Me sont ỹ fables
et mensonges
dont on peult telz songes songer
Qui ne sont mie mensonger
Ains sont apres bien aduenant
Se on y sceut bien trouuer garant

Vng acteur dit homme macrobes
Qui ne tient mie songes a lobes
A mon gre escript la vision
Qui admunt au bon cipion
Quicunques cuide ne croit pas
Que ce soit vne musardie
De croire que songe aduienne
Et si vueil ge ỹ fol mon tiesme
Car en dit mon dit ie prouue
Que songe soit signifiance

THE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

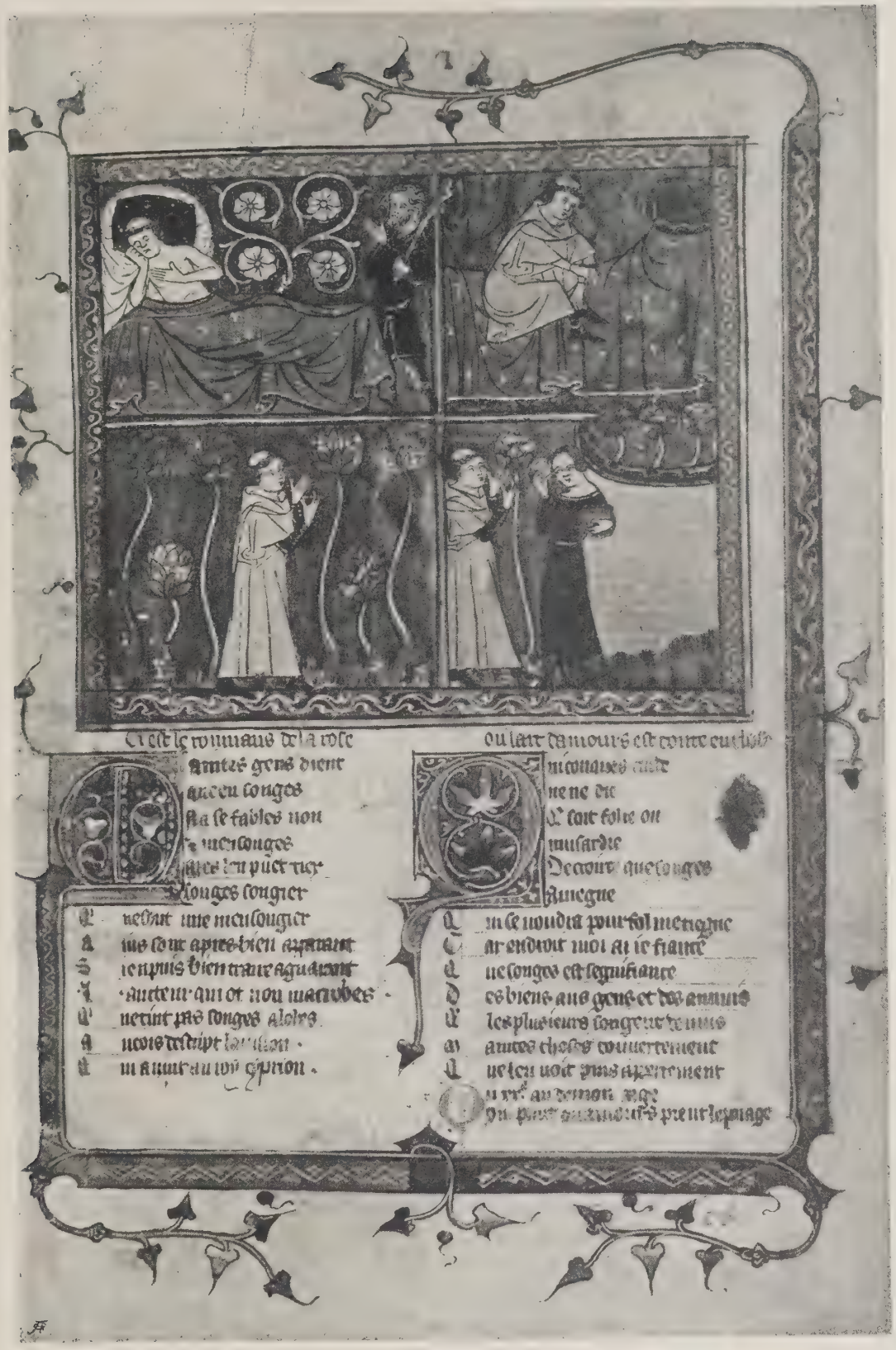


Fig. 26. Chantilly, Musée Condé 664, fol. 1.

Mitte des XIV. Jahrhunderts.

Fig. 27. Paris, Bibliothèque Nationale, français 24388, fol. 1.
Mitte des XIV. Jahrhunderts.

dazu noch die unzweifelhaft sehr oft geübte Teilung von Miniatur und Umrahmung unter verschiedene Arbeiter, so begreift man die Verwirrung, die auf diesem Gebiete herrscht und auch weiter herrschen wird. Deshalb ist jede Lokalisierung, zumal wenn es sich um Werke zweiten Ranges handelt, mit Vorbehalt zu machen und muß ebenso aufgenommen werden. Selbst wenn einmal mehr Material publiziert ist, werden wir nicht viel weiter kommen. Im großen und ganzen wäre es schon ein Gewinn, wenn wir hier unsere Unfähigkeit einsehen und sie auch offen aussprechen würden.

Gruppe VI ist ein Schulbeispiel für ein Pariser Atelier, wie wir es geschildert haben. Die verschiedensten Einflüsse strömen da zusammen, um am Ende, gegen Anfang des letzten Drittels des XIV. Jahrhunderts, vollständig von typisch Pariserischem aufgesogen zu werden. Die ältesten hier zu nennenden Codices stammen aus der Mitte des XIV. Jahrhunderts. Bibl. Nat. fr. 1560, Ars. 5209, Rosenthal Cod. B, Bibl. Nat. fr. 19157 und 24388, Ars. Ms. 5226, Chantilly Ms. 664 (Fig. 26). Mehr als die obere Hälfte der Schauseite nehmen vier unter sich getrennte, aber von gemeinsamem Rahmen umschlossene Miniaturen ein: I. Der Liebende auf seinem Lager, zu seinen Füßen Dangier (Bibl. Nat. fr. 19157 und 24388 [Fig. 27] lassen letzteren weg). II. Der Liebende zieht sich, auf dem Fußende seines Bettes sitzend, die Schuhe an (Ars. Ms. 5209 und Bibl. Nat. fr. 24388 stellen ihn vor einem Waschtischchen sitzend dar). III. Der Liebende wandert durch die Natur, die durch 3—6 Bäume charakterisiert ist (Rosenthal Cod. B: Der Liebende folgt dem Flußlauf). IV. Der Liebende kommt vor die Mauer des Gartens (Bibl. Nat. fr. 1560: Der Liebende folgt dem Flußlauf; Chantilly Ms. 664 und Ars. Ms. 5226: Der Liebende spricht mit Oyseuse vor dem Liebesgarten; Bibl. Nat. fr. 24,388: Der Liebende geht in das Tor des Gartens hinein). Schon aus dieser Zusammenstellung ist die unentwirrbare verwandtschaftliche Verknüpfung der Handschriften ersichtlich, die nur durch ein gemeinsames Atelier erklärt werden kann. Die Umrahmung der Schauseite besteht aus einer an der Initiale beginnenden Dornblattleiste, welche die Seite unten und rechts umfaßt. Links liegt lose ein Ergänzungsstück. Am Kopf des Blattes laufen diese beiden Leisten in geschwungenen Dornblattranken aus. Bibl. Nat. fr. 1560 und fr. 24388, Ars. Ms. 5209 und Rosenthal Cod. B zeigen gezahnte Medaillons mit Phantasieköpfen, Bibl. Nat. fr. 19157 mit eingemalten Wappen auf den Leisten, wie solche in der englischen Einflußsphäre häufig sind, die übrigen Handschriften haben Pariser Dornblattverzierungen. In Bibl. Nat. fr. 24389 findet sich eine Droleske, in Ars. Ms. 5226 eine Hasenjagd und in Bibl. Nat. fr. 19157 eine Hirschjagd auf der unteren Leiste. Was den Figurenstil anlangt, so weisen alle Handschriften gleichermaßen dieselbe schlechte Pariser Arbeit mit einem gewissen nordfranzösischen Einschlag auf; bei Ars. Ms. 5209 kann man schwanken.

Schon die genannte Handschrift Bibl. Nat. fr. 24388, an deren Explicit sich die Worte anschließen: «*Iste liber fuit a Pietro dicto Chevalier in vico Marie Parisiensis, a me suscripto St. Remensis*»,[1] hatte um die vier einzelnen Miniaturen der Schauseite Vierpaßumrahmungen in den Farben zinnober-weiß-blau gehabt,[2] was zu der Vermutung veranlaßte, die dreifarbige Umrahmung der Vierpässe sei das Zeichen eines Pariser Ateliers. Die folgenden Handschriften scheinen dies zu bestätigen, so Bibl. Nat. fr. 1565 mit dem Datum 1352, in der sich «englische» Medaillons mit «Pariser» Dornblattumrahmung vereinigen, oder Cors. Coll. 55 K. 4 oder das schöne Exemplar der Genfer Kantonalbibliothek Ms. 178 (Fig. 28). Auf Fol. 190 v° stehen da die Worte: «*Girart de Biaulieu, clerc de S. Sauveur de Paris a escript cest livre. Dieus le gart. Et fu parfait l'an cinquante trois.*»[3] Die Medaillons haben hier die Zacken verloren und sind ebenfalls zu farbig geänderten Vierpässen geworden. Die Faktur der Dornblattverzierungen an den Leisten und die beiden geflammten Spiralmuster auf den Hintergründen der Schauseite bestätigen die durch die Eintragung des Kopisten nahegelegte Pariser Provenienz der Handschrift.

Brüssel, Bibl. Roy. Ms. 9577 und Ms. 11187[4] sind um dieselbe Zeit entstanden. Die Medaillons, die letzten Erinnerungen an nordfranzösische Herkunft, fehlen der Handschrift. Gefederte Ranken auf

[1] Delisle, Recherches I, p. 64.
[2] Von außen nach innen gezählt.
[3] D. h. im Jahre 1353.
[4] Die Handschrift ist auseinandergerissen und in zwei Bände gebunden.

Fig. 28. Genf, Kantonalbibliothek 178, fol. 1.

1353.

Fig. 29. Haag, Museum Meermann-Westreenianum, fol. 1.

Zweite Hälfte des XIV. Jahrhunderts.

den Hintergründen[1] und mehrfarbig umränderte Vierpässe weisen auch hier auf Paris. Die Darstellungen sind ebenso wie auf den vorher genannten Handschriften die üblichen.

An dieser Stelle müssen auch Geneviève Ms. 1126, Oxford Bodl. Arch. Seld. Supra B 57 und Chantilly Ms. 665 erwähnt werden. In der zuletzt genannten schönen Handschrift ist zu Dornblattverzierungen und Spiralornamenten auch noch der reiche Faltenstil Pucellescher Tradition als letztes Beweismittel für Pariser Provenienz hinzugetreten.[2] Bild 4 zeigt übrigens eine kleine Abweichung. Dangier empfängt hier an Stelle von Oyseuse den Liebenden vor dem Garten. Wie erinnerlich, stammt dieser Gedanke aus der Pariser Gruppe II.

Hier wäre neben Montpellier Bibl. Universitaire Ms. 245, deren Stil auf den Anfang des letzten Drittels des XIV. Jahrhunderts weist, auch die eingangs ausführlich besprochene Handschrift der Wiener Hofbibliothek Cod. 2592 zu nennen. Sie verbindet klarste Pariser Dornblattbehandlung mit Spiralornamenten der Hintergründe und weicher Faltenbehandlung der Isle de France. Zu datieren ist sie, wie gesagt, anfangs des letzten Drittels des XIV. Jahrhunderts.

Auch Bibl. Nat. fr. 12593 und die Handschrift des Mus. Meermann Westreenianum im Haag (Fig. 29) sind um diese Zeit und in Paris entstanden. Sie sind sich so ähnlich, daß man unschlüssig ist, welche man als Kopie der andern bezeichnen sollte. Kleine Abweichungen sind als Atelierkniffe recht charakteristisch. So werden z. B. die Figürchen in den Medaillons geändert, dann hauptsächlich die Hintergründe der Miniaturen. Auf dem Pariser Exemplar findet sich die übliche Hasenjagd auf der unteren Leiste, auf dem Haager zwei Tiermenschengestalten mit Musikinstrumenten. Die Miniaturen sind ziemlich genau die nämlichen, höchstens, daß der Jüngling auf Miniatur 2 der Handschrift des Westreenianum auf einer breiten Holzbank sitzt.

Bibl. Nat. fr. 25526 macht einige Anstrengungen zur naturalistischen Ausführung der Darstellungen, kommt jedoch über einen schön sich windenden Rosenstrauch mit weißen und zinnoberroten Blüten und weißen Baumstämmchen nicht hinaus. Die Figuren sind reizlos. Das Interesse der 54 Miniaturen umfassenden Handschrift liegt übrigens ausschließlich in der üppigen Fülle der am Fuße einer jeden Seite sich findenden farbigen Zeichnungen. Da werden Sujets aus der Bibel neben Jagd-, Kriegs- und Turnierszenen dargestellt, Martyrien neben Szenen aus dem Landleben, Tierdrolesken und recht massiven Eroticis. Die Qualität dieser Randzeichnungen steht bedeutend höher als die der Miniaturen.

Mit der leider Fragment gebliebenen Handschrift der Bibl. Nat. fr. 1665 (Fig. 30) nähern wir uns den letzten Jahren des Jahrhunderts.[3] Die graziöse Leichtigkeit der Dornblattumrahmung deutet auf Paris. Von gleichem Reize sind die Figuren, deren elfenbeinfarbenes Inkarnat besonders bemerkenswert ist. Trotz der guten Beherrschung der Perspektive, die sich in der Anlage des breiten Bettes mit der roten Decke und dem weichfallenden grauen Vorhang zeigt, ebenso wie in der hübschen Darstellung des Landschaftlichen auf Bild 4, hat man sich noch immer nicht von den Mustergründen trennen können. Es ist dies übrigens recht bezeichnend für das Pariser Atelier der ganzen Handschriftengruppe, das anscheinend besonderen Wert auf die schöne Ausführung der Hintergründe legte und sie immer noch beibehielt, nachdem die übrige Darstellung längst darüber hinausgewachsen war. Eine hübsche neue Erfindung des Codex soll nicht vergessen sein: Bild II, «Das Erwachen des Liebenden». Das rundliche, weiße Körperchen aus den weißen Kissen aufrichtend, schlägt er die Decke zurück. Eine Miniatur von größtem Charme.

In dieselbe Zeit ist auch die Handschrift Cambridge, Fitzwilliam Ms. 169 zu setzen, die gleichermaßen in Paris entstanden sein mag.

Bibl. Nat. fr. 24392 beschließt die Gruppe. Die Datierung dieser 115 Miniaturen enthaltenden Handschrift bereitet einige Schwierigkeiten. Während nämlich die erste Textseite in Umrahmung und

[1] Auf Ms. 11187, Fol. 4 ein gefedertes Spiralornament.

[2] Die Goldhöhung entstammt einer späteren Zeit.

[3] Es wäre nicht unwahrscheinlich, daß die Zahl 1350 XXXXX am Ausgang der Handschrift das Jahr der Verfertigung bedeutet.

Fig. 30. Paris, Bibliothèque Nationale, français 1665, fol. 1.

Um 1400.

Figuren recht wenig glücklich den üblichen Pariser Stil vom letzten Drittel des XIV. Jahrhunderts repräsentiert, zeigt der Rest der Miniaturen der Handschrift jene schönen naturalistischen Bilder, die uns in den Niederlanden etwa 30 Jahre später entgegentreten. Die Teppichgründe[1] sind da natürlich weggefallen und haben landschaftlichen Hintergründen Platz gemacht. In mehr oder minder gut perspektivisch aufgefaßten Räumen stehen die pausbäckigen Burschen und Mädels, die mit dem spitzbärtigen Pariser Hofmann der Schauseite stark kontrastieren. Im Gegensatze zu seiner kurzen, gegürteten, hellblauen Cotte und den roten und weißen Beinkleidern tragen sie bis zu den Füßen gehende Houppelanden, reich mit Gold gehöht. Da es ausgeschlossen ist, daß die Miniaturen des Textes später entstanden sind als die Schauseite, so haben wir hier den interessanten Fall, wie ein zurückgebliebener Pariser Ateliermeister sich die Ehre der Illumination der Schauseite nicht hat nehmen lassen wollen und dem jungen, mit allen Mitteln moderner Kunst ausgestatteten, zugewanderten Niederländer nur den zweiten Platz anwies. Was das Darstellerische der Schauseite anlangt, so zeigt sie Zusammenhänge mit Gruppe V, indem in Bild II und III jeweils zwei Vorgänge in kontinuierender Darstellungsweise nebeneinander erzählt werden.

Im Gegensatz zu Gruppe V hat die vorstehende sichere Resultate ergeben. Fassen wir sie nochmals zusammen: Am Ende der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts stößt man in Paris auf ein auf nordfranzösischer Basis ruhendes großes Atelier, das unter Benützung älterer Elemente einen neuen Handschriftentypus schafft und ihn mit kleinen Varianten etwa 70 Jahre lang reproduziert. Seine Beliebtheit scheint sehr groß gewesen zu sein. Spricht man heute von einer Rosenroman-Handschrift, so denkt man unwillkürlich an ihn. Die hier aufgeführten 20 Exemplare erschöpfen denn auch die Zahl der uns noch erhaltenen bei weitem nicht.

Zu Anfang des letzten Drittels des Jahrhunderts verliert das Atelier seinen nordfranzösischen Charakter und zeitigt unter dem Einflusse jener aus Pucellescher Tradition und einigen modern-niederländischen Einschlägen emporblühenden Kunst «Charles V» schöne Produkte echt Pariser Geschmackes. Ein Neuerer ist das Atelier nie gewesen, aber es hat durch sorgfältige Arbeit an Umrahmung und Mustergründen zu ersetzen versucht, was die Miniaturen an Originalität zu wünschen übrig ließen. Es hat sein Publikum gut verstanden.[2]

Im Anschluß an diese Gruppe müssen noch fünf Handschriften erwähnt werden, die nicht vier Phasen des Spaziergangs wie dort, sondern nur deren zwei, ebenfalls in distinguierender Darstellungsweise, erzählen. So stellt eine schlechte Pariser Handschrift aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts, Mazarine Ms. 3874, links den Liebenden in seinem Bette dar und auf einer zweiten Miniatur daneben seinen Spaziergang durch die Natur. Bibl. Nat. fr. 805, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in Paris entstanden,[3] hält es ebenso und läßt nur an Stelle des Spazierganges die Toilette vor dem Waschgefäß treten. Oxford Ms. e Mus. 65 aus der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts kehrt wieder zur ersten Version zurück. Dasselbe tun die beiden schönen flämischen Handschriften vom Anfang des XV. Jahrhunderts, Stuttgart, Cod. Poet. 6 Folio (Fig. 31) und Brüssel, kgl. Bibl. 18017, wovon diese als Weiterbildung jener angesprochen werden kann und überhaupt mancherlei Verwandtes in den Illustrationen aufweist. Das Stuttgarter Exemplar enthält 28 hübsche Miniaturen von zum Teil recht origineller Ausführung. Mustergründe wechseln mit Landschaftlichem. Eine muntere Note tragen einige Häslein in das zweite Bild der Schauseite. Durch das Erscheinen des von einem Windspiel begleiteten Jünglings aufgeschreckt, stürzen sie davon oder verstecken sich in Erdlöchern. Solche Hasenszenen gelten manch-

---

[1] Bild I und II der Schauseite hatten Goldgründe.

[2] Ist es doch überaus charakteristisch, daß sich auch das Handschriften kaufende Publikum unserer Tage meist ausschließlich durch sauber ausgeführte Umrahmung und Initialen leiten läßt und kaum die fabrikmäßige, platte Art der Miniaturen gewahrt.

[3] Die übrigen 17 Miniaturen der Handschrift sind kolorierte Federzeichnungen von bedeutend fortgeschrittenerem Stilcharakter. Es liegt ein ähnlicher Fall vor wie bei Bibl. Nat. fr. 24392.

Fig. 31. Stuttgart, Landesbibliothek, Cod. Poet. 6, fol. 1.

Anfang des XV. Jahrhunderts.

mal als für das Atelier des Haincelin von Hagenau charakteristisch. Das Brüsseler Exemplar erweitert die Darstellung des Spazierganges um eine Phase in kontinuierender Weise.

Zum Schlusse sind noch einige Handschriften aufzuführen, welche die Figur des «Dichters am Pult» im Sinne der Antike dem Texte voranstellen. Bibl. Nat. fr. 1569, eine Pariser Handschrift vom Anfange des XIV. Jahrhunderts, gibt links den Autor, vor seiner Hörerschaft sitzend, rechts auf besonderer Miniatur den Liebenden im Schlafe, bewacht von Dangier. Die ebenfalls Pariser Handschrift Sidney Cockerells in Cambridge, die der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts entstammt, vereinigt den schlafenden Jüngling[1] und den Schreiber auf einem Bilde. Bibl. Nat. fr. 1563, schon dem XV. Jahrhundert angehörend, stellt das Nämliche dar. Ms. Douce 195 (Taf. XV) aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts, ein schönes Stück, anscheinend niederländischer Arbeit, gewährt Einblick in zwei Zimmer eines Hauses. Im linken sehen wir den Autor mit Schreiben beschäftigt, während zwei Männer zum Fenster hereinsehen, und im rechten auf seinem grünüberzogenen Lager zum Schlafe ausgestreckt. Die rechte Hand hält eine Papierrolle. Auf dem Boden im Vordergrund steht ein weißes Hündchen. Breitblättrige Pflanzen, untermischt mit Menschen- und Tierfiguren, etwas schwerfällig in der Ausführung, umgeben die Seite.

Fig. 32. Vilainerie: Paris, Bibliothèque Nationale, français 12588, fol. 2.

Fig. 33. Villonie: Paris, Bibliothèque Nationale, français 1565, fol. 2 v°.

Wenn bei vorstehendem Versuche, die Entwicklung der Handschriften des Rosenromanes darzustellen, nur die ersten Textseiten, die «Schauseiten», wie wir sie nannten, behandelt worden sind, so lag der Grund dazu in der eigenartigen Tatsache, daß nämlich diese zumeist von einem besonderen Meister gefertigt zu sein scheinen, der ein zweites Mal kaum mehr die Hand an die Handschrift gelegt hat. Durchschnittlich ist er den Exekutoren des Restes bedeutend überlegen.[2] So besteht also meist eine auffallende Diskrepanz zwischen der Schauseite und den übrigen Miniaturen. Diese wiederum lassen sich nicht lageweise unter verschiedene Miniaturisten aufteilen. Völlige Regellosigkeit herrscht hier, so daß eine Handschrift nicht selten die verschiedensten lokalen Stile und die verschiedensten künstlerischen Potenzen in buntestem Wechsel uns vorführt.[3]

Die Vorbilder.

Bei der Behandlung der Schauseiten hat uns die Suche nach deren Grundlagen ein eigenartiges Resultat geboten. Es hat sich gezeigt, daß man bei einem neu zu schaffen-

[1] Die Krone vielleicht nicht ursprünglich.

[2] Vgl. z. B. Bibl. Nat. fr. 805, 24392; Haag, Meerm. Westr., Chantilly Mss. 1480, 665. Daß aber auch das Umgekehrte eintrat, zeigte schon Bibl. Nat. fr. 24392. Auch Arras Ms. 897 ist dafür ein Beispiel.

[3] Tournai, C I, Brüssel 9576, Brit. Mus. Royal Ms. 20 A. XVII.

Cy commence le commant de la rose

Ainte[s] ame dist mon couraige
Qui se fables nous mentoutes.
Mais on en prent de tels boire.
Qui ne sont mie mensongier
Ains sont assez bon aumant.
Se en mues bien trouve a garant.
Dont acte[s] ame et nom matroles.
Qui ne les tint mie a foles.
Ains vueil dire tout ma fusion
Qui vodra avenir au top avion
Se mensonges aux ne am doi
Que sont folie ou mutardie
Se vodra i sougie[s] advenance.
Qui le voudra p[ar] fol me tienne.
Car endroit moy ay se fiance.
Que soutte est bien fiance
Des biens aux dens[es] des ennuis.
Car li pluisieurs soient de nuis.
Maintes fioles couvertement
Que len voit puis autrement.
Voirai vi ai de mon aage.
Qui voit q[ue] mo[ult] prent le mage.
Des jennes gens coudre mestoit.
Que mult li com se soulois!
Et me donnoit mout formant.
Ou dit sont leste en mon dormat.

Qui me set fu bauve moi ne
Car en ce leste ouge riens ne.
Qui adviegne tretout ne soit.
Si com fistoires le recoit
Vueil ce leste romancer.
Dou nos ancis pl[ai]st fost stanser.
Amours mien vix e amande.
Et se mus ou musse demande.
Comment se vueil a tels rema[n]t.
Sot auxles a se commance
Que est li romans de la rose
Qui tout fait dam[ou]r est enclose.
La matiere en est bone e neufue.
Dieu dont dieu quen ire la receue
Elle pour qui se fay empris.
Est celle qui tant a de pris
Et tant est digne detre amee.
Que ne doit estre rose clamee
Dous miens qui estoit mais.
Se a bien.v. ou.vi. mais
Non lesp more de may sorcon.
Si teins amoureux plain de ion.
Que toute riens li seoit mais
Si qui mi buisson ne hait
Qui en may paroit ne se vueille.
Et couvert de nouuelle fueille.

Heliogr. von M. Frankenstein, Wien

OXFORD. BODLEIAN LIBRARY DOUCE MS. 195. FOL. 1

THE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

den Zyklus einer profanen, ja mehr als profanen Dichtung für das Hauptbild ein verbreitetes sakrales Schema als Unterlage benützte.

Es wird sich nun darum handeln, die übrigen Miniaturen daraufhin durchzusehen, ob hier nur eine Zufälligkeit vorliegt oder ob man von einem System wird sprechen können. Natürlich dürfen wir uns nicht verleiten lassen, für jedes Bildchen eine Vorlage zu suchen, sondern wir werden die Illustrationen von vornherein in drei Arten einzuteilen haben:

Fig. 34. Dureté: Roman de Fauvel.
Paris, Bibliothèque Nationale, français 146, fol. 140 v°.

1. Die Art der einfachsten Darstellungen; das sind solche, die Gespräche vorstellen sollen, z. B.: Ami und der Liebende, Bel-Accueil und der Liebende, Raison und der Liebende, die Alte und Bel-Accueil, Dieu d'Amour und der Liebende, Dieu d'Amour und Bel-Accueil, Richesse und der Liebende etc. In diesem Falle sind der Liebende, Ami, Bel-Accueil junge Männer, je nach der Entstehungszeit des Codex im Kostüm des XIII., XIV. oder XV. Jahrhunderts; Dieu d'Amour ist ein König mit der Krone auf dem Haupte und Richesse, Raison und Venus sind Königinnen. Die Figuren könnten ebenso gut in einem anderen Roman oder in einer illustrierten Bibel vorkommen; sie stehen nebeneinander und agieren, wenn sie keine Handschuhe halten, heftig mit beiden Händen. Je minderwertiger ein Codex ist, oder besser gesagt, je billiger er anscheinend hat hergestellt werden sollen, um so häufiger finden sich diese «einfachsten Darstellungen». Bei dieser Art von Illustrationen dürfen wir natürlich keine Vorbilder erwarten.

Fig. 35. Amiens, Portalgewände der Kathedrale.

2. Die Art der typischen Rosenromandarstellungen; das sind solche, die allein dem Rosenroman angehören können, die aus den gegebenen, völlig neuen Situationen entstanden sind und deshalb schlechterdings erfunden werden mußten, z. B.: Der Liebende blickt in die Quelle des Narcissus, der Liebende erblickt in der Quelle das Bild der Rose, Dieu d'Amour verschließt das Herz des Liebenden, Bel-Accueil erlaubt dem Liebenden, die Rose zu küssen, Dangier jagt den Liebenden aus dem Garten heraus, Faux-Semblant und Contrainte-Abstinence schneiden dem Male-Bouche die Zunge aus etc. Auch hier können keine Vorbilder gesucht werden, wenigstens keine direkten.

3. Die Darstellungen, die im Gegensatz zu einer im Text ausführlich beschriebenen Situation ein völlig anderes, aber in sich ausgebautes Bild zeigen, und alle jene Darstellungen, die, ohne irgendwie Hilfe aus dem Texte ziehen zu können, trotzdem zu Bildern gelangt sind. Mit dieser letzten Art werden wir uns zu beschäftigen haben; denn hier ist ein Einfluß von außen her anzunehmen.

Die Lasterbilder auf der Mauer des Liebesgartens im Anfange des Romans bieten gute Beispiele. Es wird sich empfehlen, Textstellen und Miniaturen zum Vergleiche nebeneinander zu stellen.

Marteau, Vers 162 ff.

Félonie.

«Une autre ymage d'autel taille
A sénestre vi delez lui;
Son nom desus sa teste lui
Apellée estoit Félonie.»

Vilenie.

«Une ymage qui Vilonie
Avoit non, revi devers destre,
Qui estoit auques d'autel estre,
Cum ces deus et d'autel féture;
Bien sembloit male créature,
Et despiteuse et orguilleuse
Et mesdisant et ramponeuse,
Moult sot bien paindre et bien portraire
Cil qui tiex ymages sot faire:
Car bien sembloit chose vilaine,
De dolor et de despit plaine,
Et fame qui petit séust
D'honorer ceus qu'elle déust.»

Felonie[1] und Vilonie[2] werden als sitzende Frau dargestellt, die einem vor ihr knienden jungen Manne, der ihr einen Becher darreicht, einen Fußtritt versetzt.[3]

Davon ist in keiner der zitierten Textbeschreibungen die Rede. Betrachten wir unsere Abbildungen: Besonders auf Bibl. Nat. fr. 12588 (Fig. 32) fällt die Sinnlosigkeit der Bewegung auf. Das ist kein Fußtritt mehr, das ist ein Hüpfen. Auch in Bibl. Nat. fr. 19156 ist nur der Ansatz der Bewegung

Fig. 36. Paris, Portalgewände von Notre-Dame.

Fig. 37. Chartres,
Pfeiler der Südtür der Kathedrale.

gegeben und sogar in einer guten Handschrift wie Bibl. Nat. fr. 1565 (Fig. 33) ist der Sinn der Handlung nicht recht deutlich. Aber trotzdem soll ein Fußtritt dargestellt werden, das lassen alle von uns aufgezählten Handschriften übereinstimmend erkennen, obwohl — und das ist wesentlich — nirgends die Handlung in ihrem vollen Umfange zu sehen ist, d. h. nirgends der Fuß der Frau den Körper des Mannes trifft. Überall bleibt die Bewegung schwächlich und ohne Anschauung. Dies vor allem läßt uns auf ein von anderwärts entlehntes Vorbild schließen. Im Roman de Fauvel,[4] einer Handschrift des XIV. Jahrhunderts (Fig. 34), finden wir die Darstellung wieder, aber bedeutend vollständiger. Hier

[1] Z. B. Bibl. Nat. fr. 24389 Fol. 2, fr. 1560 Fol. 2. Der Übersichtlichkeit halber werden hier hauptsächlich die Handschriften der Nationalbibliothek benützt werden.

[2] Hofbibliothek Cod. 2592 Fol. 2, Bibl. Nat. fr. 1561 Fol. 2, fr. 1564 Fol. 2, fr. 1558 Fol. 2, fr. 12156 Fol. 2, fr. 12593 Fol. 2, fr. 25526 Fol. 2 v°.

[3] Auf Bibl. Nat. fr. 24388 Fol. 3 v° ohrfeigt sie ihn noch dazu.

[4] Bibl. Nat. fr. 146, 14 v°.

trifft der Fuß der Frau den linken Oberarm des Mannes, der selbst nach hinten zurückgeworfen wird. Noch befriedigt uns die Darstellung nicht. Sie läßt uns eine weitere vermuten, worin der Fuß den Rumpf des Mannes trifft; denn dies wäre die einzige vernünftige Lösung. Unter den Statuen des Portalgewändes der Kathedrale von Amiens[1] tritt uns eine solche Situation entgegen (Fig. 35). Da trifft der Fuß der sitzenden Frau den Leib des Mannes. Doch der Mann kniet nicht, er steht, und zwar weil die Vierpaßumrahmung ihm nicht den genügenden Platz dazu gewährt hätte. So wird die Bewegung ebenso falsch wie auf unseren Miniaturen. Die Frau ist gezwungen, das Bein so hoch zu heben, daß sie schlechterdings hinten von der Bank fiele, und der Mann hat keinen Platz, die zurückweichende Bewegung zu machen, welche die Handlung bedingt.

Unter den Statuen des Portalgewändes von Nôtre-Dame (Fig. 36) zu Paris[2] tritt uns die Szene in so schlagender Frische und Echtheit entgegen, daß für uns jeder Zweifel gelöst ist. Auf ihrem Stuhle sitzt die Frau; ihr ganzer Oberkörper drängt nach vorn, die linke Hand ist zum Schlage erhoben, während der Fuß den Leib des knienden Mannes trifft, der, das Gleichgewicht verlierend, hintenüber fällt. Der Deckel des Bechers stürzt herab. Vorzüglich sind die Figuren dem Raume eingeordnet, Bewegung und Gegenbewegung sind in vollendetster Weise durchgeführt. Hier liegt für uns der Anfang.[3] Nach langem Federkrieg[4] hat man sich geeinigt, diese Darstellung, welche auch noch an den Pfeilern der Südtür in Chartres (Fig. 37) vorkommt, Dureté zu nennen.

Couvoitise wird nach eingehender Schilderung ihres moralischen Ichs in ihrer äußeren Erscheinung nur durch folgende Verse charakterisiert:

Marteau, Vers 198 ff.

«Recorbillies et crocues
Avoit les mains icele ymage.»

Und von Avarice heißt es (Marteau, Vers 208 ff.).

«Lede estoit et sale et foulée
Cele ymage, et megre et chetive,
Et aussi vert cum une cive.
Tant par estoit descolorée,
Qu'el sembloit estre enlangorée;
Chose sembloit morte de fain,
Qui ne vesquist fors que de pain
Pétri à lessu fort et aigre;
Et avec ce qu'ele iere maigre,
Iert-ele povrement vestue;
Cote avoit viés et de scrumpue,
Comme s'el fust as chien remese;
Povre iert moult la cote et esrese,
Et plaine de viés palestiaus
Delez li pendoit ung mantiaus
A une perche moult greslete,
Et une cote de brunete;
Ou mantiau n'ot pas penne vaire,
Mès moult viés et de povre afaire,
D'agniaus noirs velus et pesans.
Bien avoit la robe vingt ans;
Mès Avarice du vestir
Se sot moult à tart aatir:
Car sachiés que moult li pesast
Se cele robe point.usast;
Car s'el fust usée et mauvese,
Avarice éust grant mesese,
De noeve robe et grant disete,
Avant qu'ele éust autre fete.
Avarice en sa main tenoit
Une borse qu'el reponnoit,
Et la nooit si durement,
Que demorast moult longement
Ainçois qu'el en péust riens traire,
Mès el n'avoit de ce que faire.
El n'aloit pas à ce béant
Que de la borse ostast néant.»

Es heißt also von Couvoitise, daß sie hakenartig gekrümmte Gierfinger hatte, und von Avarice, daß sie grün und mager anzusehen war, ihr Kleid in Fetzen um sie hing, ihre Hände jedoch ängstlich einen Geldbeutel bargen. Neben ihr an einer Stange hing ein alter Rock und ein Mantel von schwarzer Schafwolle.

[1] Von der Mitte des XIII. Jahrhunderts s. Invent. Général des Richesses d'Art de la France, Monuments religieux III, p. 66. — Durand, Monographie de l'Eglise Nôtre-Dame, Cathédrale d'Amiens (1901) I, Fig. 112, dazu p. 134.

[2] Um 1235 s. Inv. Gén. des Richesses d'Art de la France, Mon. Rel. Paris I, p. 361.

[3] E. Mâle, L'Art Religieux du XIII^e Siècle en France, p. 136. «On ne peut douter que ce ne soit un artiste de Paris aidé des conseils d'un théologien qui ait conçu ce programme nouveau dès les premières années du XIII^e siècle.»

[4] Jourdain et Duval, Le grand Portail etc., p. 458 ff.; dagegen Ad. Duchalais, L'Etude sur l'Iconographie etc., p. 31 ff.

Wenig ist von diesen Beschreibungen in den Miniaturen zu spüren.

Couvoitise wird dargestellt:

1. vor geöffneter Lade sitzend und Geld zählend,[1]
2. vor geöffneter Lade mit Schätzen sitzend,[2]
3. einen Beutel in der Hand,[3]
4. Schätze in der Mauer versteckend,[4]
5. neben einer verschlossenen Lade sitzend.[5]

Avarice ist zu sehen:

1. vor geöffneter Lade sitzend und Geld zählend,[6]
2. vor geöffneter Lade mit Schätzen,[7]
3. einen Beutel in der Hand, die Kleider aufgehängt,[8]
4. zwischen zwei verschlossenen Truhen sitzend,[9]
5. zwischen zwei geöffneten Truhen sitzend,[10] den Beutel in der Hand, die Kleider aufgehängt.[11]

Couvoitise hat also, ohne daß der Text dazu eine Handhabe böte, einmal Truhen mit Schätzen, das andere Mal den Geldbeutel erhalten. Avarice ist nur in Nr. 3 der Vorschrift gemäß behandelt; sonst sind auch ihr gefüllte, geöffnete oder auch geschlossene Truhen beigegeben. Woher kommen diese starken Abweichungen?

In der Hauptsache wird wohl die erste Anregung in der Psychomachia des Prudentius zu suchen sein, wo Avarice (ebenso wie die anderen Tugenden und Laster in voller Aktion) eifrig bemüht ist, Gold und Geschmeide, das Luxuria auf der Flucht verloren hat, zusammenzuraffen und in Beutel und Sack zu bergen.[12] In seinem mehrfach genannten Buche über die Kunst des XIII. Jahrhunderts hat Emile Mâle in reizvoller Weise dargetan, wie die Vorstellung eines Kampfes, die in der romanischen Periode noch sehr wirksam war, in gotischer Zeit vom ruhigen Triumphe der Tugenden über die Laster abgelöst wurde, um endlich im XIII. Jahrhundert den majestätischen Sitzfiguren der Tugenden, denen die Laster in Aktion gegenübergestellt sind, Platz zu machen.

So finden wir also in der Westrose von Nôtre-Dame zu Paris Avarice mit einem Beutel in der Rechten an einer Truhe sitzend und in der Rose der Kathedrale von Lyon,[13] ebenso aus dem XIII. Jahrhundert, sitzt sie zwischen zwei Truhen, den Beutel in der Hand. In Ms. 2200 der Bibl. Saine Geneviève hält sie eine mit Geld gefüllte Truhe im Arme und im Roman de Fauvel, der nun schon oft zitiert worden ist, ist Couvoitise mit einer Kassette auf dem linken Knie und einem Beutel in der rechten Hand anzutreffen. An ihrer Truhe sitzt Avarice in Amiens und in Chartres, männlich sogar im Somme le Roi,[14] einer Handschrift vom Anfange des XIV. Jahrhunderts. Damit sich der Kreis schließe, läßt sich

[1] Bibl. Nat. fr. 1559, Fol. 20 v°, und 24390, Fol. 20 v°.

[2] Bibl. Nat. fr. 1564, Fol. 2; fr. 378, Fol. 130 v°; fr. 1558, Fol. 2 v; fr. 802, Fol. 2; fr. 19153, Fol. 2 v°; fr. 19157, Fol. 2; fr. 1563, Fol. 20 v°; fr. 12593, Fol. 20.

[3] Bibl. Nat. fr. 1560, Fol. 20 v°, und 24388, Fol. 30 v°.

[4] Bibl. Nat. fr. 19156, Fol. 2.

[5] Bibl. Nat. fr. 25526, Fol. 30 v°.

[6] Bibl. Nat. fr. 1561, Fol. 2, und 1564, Fol. 2.

[7] Bibl. Nat. fr. 1560, Fol. 2 v°, und 378, Fol. 13 v°.

[8] Bibl. Nat. fr. 1558, Fol. 2 v°; fr. 1567, Fol. 3 v°; fr. 802, Fol. 3 v°; fr. 24390, Fol. 2 v°; fr. 19157, Fol. 3 v°; fr. 12595, Fol. 2 v°; fr. 12593, Fol. 2 v°.

[9] Bibl. Nat. fr. 1559, Fol. 2 v°; fr. 19156, Fol. 2; fr. 24389, Fol. 2; fr. 25526, Fol. 3; fr. 24392, Fol. 3 v°.

[10] Wien, Hofbibl., Cod. 2592, Fol. 2 v°.

[11] Bibl. Nat. fr. 1565, Fol. 2 v°, und 19157, Fol. 2 v°.

[12] Stettiner, Die illustrierten Prudentius-Handschriften (Berlin 1895), Tafeln 20, 5, 60, 59, 99, 100 etc. Wie lange die Darstellungen der Psychomachia nachgewirkt haben, ist daraus ersichtlich, daß sogar im Rosenroman (Bibl. Nat. fr. 24338, Fol. 3 v°) Félonie mit der Lanze nach einem jungen Manne wirft.

[13] L. Bégule, Monographie de la Cathédrale de Lyon (1880), Abb. 34.

[14] Bibl. Nat. fr. 1895, Fol. 110 v°.

noch eine Darstellung mit zwei geöffneten Truhen anführen, nämlich an der Kathedrale von Sens, wo am Portalgewände der Westtür die «Libéralité» verkörpert ist.

Auch hier gab es feststehende Formen, deren man sich wahllos für Avarice und Couvoitise bediente. Von direkten Vorbildern zu sprechen, wäre natürlich töricht.

Auch bei Envie fehlt jede bildmäßige Beschreibung. Es heißt nur von ihr, daß sie einen bösen Blick gehabt hätte und keinem gerade ins Antlitz schauen konnte.[1] Die meisten Handschriften[2] verhalten sich unschlüssig. Sie stellen eine sitzende oder stehende Frau dar, die Fäuste ballend oder die Hände vor das Gesicht geschlagen.[3] Eine kleine Anzahl von Codices jedoch zeigen ein kosendes Liebespaar, dem eine weibliche Person (in Bibl. Nat. fr. 1564 ein Mönch) mißgünstig zuschaut. Diese Szene ist auf galanten Elfenbeinen recht häufig, ohne daß indessen irgendein Grund vorläge, zu sagen, sie sei vom Rosenroman dahin übergegangen.[4] Ein bestimmtes Vorbild hat sich leider nicht gefunden.

Tristesse hat in der textlichen Vorschrift[5] zerfetzte Kleider. Ab und zu rauft sie ihr Haar oder reißt sich ihr Kleid an der Brust auf. In Bibl. Nat. fr. 1570, Fol. 4, aber stößt sie sich einen Dolch in den Leib. Man wird unschwer an die zur Zeit der Psychomachia des Prudentius traditionelle Form der Ira erinnert, die als Desperatio z. B. an den Portalgewänden von Amiens und Paris, am Südtor von Chartres und in den Rosen von Nôtre-Dame zu Paris und Lyon sich erhalten hat.

Auch Vieillesse stellen die meisten Handschriften, dem Text gemäß,[6] nämlich männlich oder weiblich, am Stock oder an Krücken gehend, dar. Bibl. Nat. fr. 1561 zeigt einen alten Mann am Kamin sitzend, den entblößten rechten Fuß gegen das Feuer erhoben. Der Stiefel steht neben ihm auf dem Boden. Unvollständig ist die Darstellung in Bibl. Nat. fr. 1569, wo die Schuhe fehlen, variiert in Bibl. Nat. fr. 1565, wo ein alter Mann an Krücken bei einem Stuhle am Kamine steht. Das Bild ist der Serie der an den großen Kathedralen[7] Frankreichs und in den Kalendarien[8] sehr beliebten Monatsbilder ent-

[1] Marteau, Vers 245 ff.:

«Lors vi qu'Envie en la peinture
Avoit trop lède esgardéure;
Ele ne regardast noient
Fors de travers en borgnoiant;
Ele avoit ung mauvès usage,
Qu'ele ne pooit ou visage
Regarder riens de plain en plaing,
Ains clooit un oel par desdaing,
Qu'ele fondoit d'ire et ardoit,
Quant aucuns qu'ele regardoit,
Estoit ou preus, ou biaus, ou gens,
Ou amés, ou loés de gens.»

[2] Bibl. Nat. fr. 1569, 24390, 1575, 1558, 380, 19153, 12595, 19156, 24389, 19157, 12593, 24392, 1570.

[3] Bibl. Nat. fr. 1559, 1561, 1564, 378, 1560, 802, 1565.

[4] Überhaupt glaube ich nach Einsichtnahme der Elfenbeinsammlungen des Louvre, des Musée Cluny und des Brit. Museums, im Einverständnis mit Raymond Koechlin, dem im Kunsthandel kursierenden Märchen von Elfenbeinkästchen mit Darstellungen aus dem Rosenroman entgegentreten zu können. Ich habe nirgends eine Darstellung angetroffen, die sich direkt auf den Rosenroman zurückführen ließe.

[5] Marteau, Vers 226 ff.:

»N'el n'avoit pas sa robe chiere
Ains l'ot en mains leus desirée
Cum cele qui moult iert irée.
Si cheveul tuit destrecié furent
Et espandu par son col jurent,
Que les avoit trestous desrous
De maltalent et de corrous.»

[6] Marteau, Vers 368 ff.:

«Tant par estoit de grant viellune,
Qu'el n'alst mie la montance
De quatre toises sans potance.»

[7] Portalgewände von Reims (ähnlich wie in Bibl. Nat. fr. 1565) und Amiens, Tür von Nôtre-Dame zu Paris, als Fresko in der Kirche von Pritz bei Laval (Gélis-Didot et Lafillée, La Peinture décorative en France du XI[e] au XIII[e] siècle).

[8] Es seien wahllos einige Beispiele genannt, die ich selbst gesehen habe: XIII. Jahrhundert: Geneviève Ms. 2690, Fol. 1 v°; 2691, Fol. 4; Brüssel Ms. 9961, Fol. 1. Ende des XII. Jahrhunderts: Ars. Ms. 1186, Fol. 2 v°.

nommen, wo uns der Januar oder der Februar in der genannten Weise entgegentreten. Wie weit sich das Sujet zurückverfolgen läßt, hat Riegl in seinem tiefgründenden Aufsatz dargetan.[1] Die eine der von ihm bekannt gegebenen Handschriften, das Martyrologium des Wandalbert von Brüm (Vatican. Cod. Reg. 438), etwa dem X. Jahrhundert angehörig, zeigt den Dezember[2] schon als einen auf seinen Stock gestützten bärtigen Mann, der den hocherhobenen nackten Fuß am Feuer wärmt. Hier scheint man es jedoch mit dem ersten Auftreten der Darstellung zu tun zu haben; die von Boinet[3] neuerdings ergänzend behandelte Münchner Handschrift[4] aus dem IX. Jahrhundert zeigt ein sehr verschiedenes Bild.

Fig. 38. Papelardie: Paris, Bibliothèque Nationale, français 378, fol. 14.

Hier anschließend, kann auch die Figur des «Liebenden in der Natur» erwähnt werden, die auf den Schauseiten der Handschriften von Gruppe VI üblich war. Es ist da zumeist ein junger Mann zwischen zwei Bäumen stehend zu sehen, der beide Hände steif erhebt. Höchstwahrscheinlich ist das Modell ebenfalls unter den Kalenderbildern zu suchen, nämlich in der Wiedergabe des April oder Mai, der wohl zumeist einen Strauß in jeder Hand hält, aber auch zwischen zwei Bäumen stehend vorkommt.[5] Läßt sich doch sogar für eine überaus seltene und textlich völlig unberechtigte Auffassung, wie «der Liebende zu Pferd» (!),[6] ein Schema finden.[7]

Papelardie ist nach der Textbeschreibung als Nonne mit Psalter in der Hand[8] darzustellen, was auch in einigen, wenn auch meist späteren Handschriften geschieht. Eine ganze Reihe von Codices jedoch[9] zeigen eine Nonne,[10] betend vor einem Altar kniend. Hie und da scheint es, als ob die Betende dem Beschauer das Gesicht zuwende, und in Bibl. Nat. fr. 378 (Fig. 38) dreht sie sich sogar völlig um, indem sie eine Aufmerksamkeit heischende Bewegung macht. In einem Weltspiegel vom Jahre 1373[11] und in den Sommes le Roi (Fig. 39)[12] sind echte und falsche Frömmigkeit (le pécheur et l'hypocrite) einander gegenübergestellt. Die eine der beiden weiblichen Personen ist tief ins Gebet versunken, während die andere sich umschaut und den Zeigefinger, die Aufmerksamkeit auf sich lenkend, erhebt. Also

[1] Alois Riegl, Die mittelalterliche Kalenderillustration: Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung X (1889), S. 1—74.

[2] Fol. 27 v°, bei Riegl auf Tafel 2.

[3] A. Boinet, Les Travaux des Mois dans un Manuscrit de la Bibliothèque Royale de Munich, im Bulletin Archéologique du Comité des Travaux historiques et scientifiques 1905, p. 161 ff.

[4] Lat. 210 von 818, Salzburger Kopie einer nordfranzösischen Handschrift. Der Januar, der allein als verwandte Darstellung in Frage kommt, kauert auf dem Boden und wärmt sich am Feuer die Hände.

[5] Nôtre-Dame zu Paris, linkes Hauptportal; desgl. Ars. 10680, Fol. 3 v°. Kathédrale von Amiens, Hauptportal.

[6] Berlin, königl. Bibl. Ham. 577 Quart, Fol. 1.

[7] Berlin, Kupferstichkabinet: Kalendarium Hs. 47, Fol. 62 (Mai); ebenfalls als Mai in der Kirche zu Pritz bei Laval, s. Gélis-Didot etc.

[8] Marteau, Vers 431 ff.:

«Et si fut chaucie et vestue
Tout ainsinc cum fame vendue,
En sa main ung sautier tenoit.»

[9] Wien, Hofbibl., Cod. 2592, Fol. 4. Bibl. Nat. fr. 1561, Fol. 3 v°; 1559, Fol. 4 v°; 1564, Fol. 2 v°; 378, Fol. 14; 1569, Fol. 4; 380, Fol. 4; 800, Fol. 4; 24390, Fol. 4; 19156, Fol. 4; 24389, Fol. 4; 1560, Fol. 4; 19157, Fol. 4; 24388, Fol. 4; 12593, Fol. 4 v°; 25526, Fol. d v°.

[10] In Bibl. Nat. fr. 1561, Fol. 4 v°, ein Mönch.

[11] Bibl. Nat. fr. 14939, Fol. 100 v°.

[12] Ars. 6329, Fol. 102 v°, vom Jahre 1311. Bibl. Nat. fr. 1895, Fol. 77. Mazarine 870, Fol. 89 v°. Bibl. Nat. fr. 938 vom Jahre 1294.

nur ein einziges Mal, in Nat. Bibl. fr. 378, ist das Motiv richtig übernommen, in allen anderen Fällen ist es mißverstanden und entstellt.

Aber nicht nur unter den Schauseiten und den Lasterdarstellungen lassen sich Beziehungen zur sakralen Kunst finden, auch der übrige Text bietet manches Derartige. Wenn sich z. B. Dieu d'Amour[1] oder in einer anderen Handschrift Raison in die Lüfte erhebt und nur die Beine am oberen Rande des Bildchens sichtbar bleiben, so denkt man unwillkürlich an Marias Entschwinden auf den Himmelfahrtsdarstellungen des XIV. Jahrhunderts.[2]

Fig. 39. Echte und falsche Frömmigkeit. Somme le Roy: Paris, Bibliothèque Nationale, français 1895, fol. 77.

Oder wenn man die in fast allen Handschriften oft zwei- bis dreimal eingeschobenen Miniaturen «Jehan de Meung am Pult» oder «Guillaume de Lorris am Pult», die sich übrigens meist alle gleichen, betrachtet, so wird wohl niemand behaupten wollen, man habe es hier mit den Porträten der Verfasser zu tun. Ja sogar die Zeitgenossen haben es kaum geglaubt. Das sind eben Klischees, die, aus den «Autorenbildern» der Antike hervorgegangen,[3] sich mit geringen Abwandlungen im Mittelalter als Evangelisten erhielten[4] und im XIV. Jahrhundert wahllos für das eine oder das andere verwertet wurden.

Auch die Beilagerbilder, die hier[5] unter der Flagge «Nature en sa Forge» segeln, weisen wir unter die Klischees. Sie haben nicht das geringste mit dem Texte zu tun, der Nature ganz persönlich aufgefaßt wissen will,[6] sind aber sowohl auf Elfenbeinen[7] als auch in Handschriften aller Art sehr beliebt. Das Glücksrad, das römischen Ursprungs ist,[8] der antiken wie frühchristlichen Literatur bekannt war,

[1] Bibl. Nat. fr. 24389, Fol. 19 v°.

[2] Z. B. Elfenbein Cluny Nr. 1074 oder Bibl. Nat. fr. 155, Fol. 174 (Bible historiée), Bibl. Nat. fr. 10,435, Fol. 54 v° (Psalter des XIII. Jahrhunderts). Siehe auch E. Mâle, L'Art religieux de la Fin du Moyen-Age en France (1908), p. 53.

[3] G. Swarzenski, Mittelalterliche Kopien einer antiken medizinischen Bilderhandschrift: Jahrbuch des kais. archäol. Instituts, Bd. XVII, S. 49 ff. Codices e Vaticanis selecti, Vol. II, Taf. II, IV, VI.

[4] Trierer Ada-Handschrift (Leipzig 1889), Taf. X, XX, XXVI etc. Wien, Hofbibl. Suppl. graec. 50* (byzant., X. Jahrh.), Fol. 24 v°, 99 v°, 159 v°, 244 v°. Wien, Hofbibl. Theol. Graec. 240 (byzant., XI. Jahrh.), Fol. 14 v°, 87 v°, 136 v°, 219 v°. Wien, Hofbibl., Cod. 1244 (deutsch, XII. Jahrh.), Fol. 28 v° etc.

[5] Bibl. Nat. fr. 12593, Fol. 116; 24388, Fol. 102; 1565, Fol. 104 v°. Wien, Hofbibl., Cod. 2592.

[6] Marteau, Vers 16559:

«Nature qui pensoit des choses
Qui sunt desouz le ciel encloses,
Dedens sa forge entree estoit,
Où toute s'entente metoit,
A forgier singulieres pieces
Por continuer les espieces.»

Siehe z. B. Bibl. Nat. fr. 24392, Fol. 129: Nature, einen Hammer in der Hand, steht vor einem Amboß. Sie schmiedet wohl auch ein Menschlein, so in Brit. Mus. Egerton 881.

[7] Louvre, Sammlung Sauvageot, Nr. 69.

[8] Daremberg et Saglio, Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines II, 2, p. 1277.

aber erst im XII. Jahrhundert langsam in die bildende Kunst überging, soll hier nicht besprochen werden. Es ist von kunsthistorischer [1] wie literarischer Seite [2] eingehend darüber gehandelt worden. Daß es trotz der spärlichen Angaben, die der Text bietet, — «*ele* (fortune) *a une roe qui torne*» — in so vielen Handschriften des Rosenromans vorkommt, ist wohl aus der damaligen großen Verbreitung der Darstellung in Handschriften kirchlichen Inhalts, wie hauptsächlich in den vielen Codices der Cité de Dieu,[3] in der fast allen Rosenromanhandschriften angehefteten Consolatio Philosophiae des Boethius und auch in mancherlei Profanhandschriften [4] zu erklären.

Zum Schlusse wollen wir noch der beiden «kämpfenden Reiter» gedenken, die als Darstellung der Schlacht zwischen Karl von Anjou und Manfred in keiner besseren Handschrift fehlen dürfen.[5] Wir setzen die Ausführungen von Julius v. Schlosser zu einem solchen Reiterkampf (Schlacht von Mühldorf) des deutschen Machzor vom Anfang des XIV. Jahrhunderts bei D. Kaufmann in Budapest [6] wörtlich hierher: «Der Albanipsalter bringt in seiner Wortillustration zum ersten Psalme, der den Kampf wider das Böse schildert, zwei gewappnete, gegen einander anstürmende Ritter. Derartige kämpfende Reiterpaare sind ein ungemein häufiges Motiv in der kirchlichen Skulptur des XII. Jahrhunderts. Schon Bernhard von Clairvaux nennt in seiner berühmten Philippica wider die romanische Dekoration auch die milites pugnantes.» Hat sich also auch der jüdische Miniator noch im Bannkreise der christlichen Kunst befunden, wie viel einleuchtender ist es noch, daß die kaum den Klostermauern entflohene Illumination noch lange die Zeichen ihrer Herkunft an sich trug.

Fig. 40. Haine: Wien, k. k. Hofbibliothek, Cod. 2568, fol. 2.

Erst viel später, im Grunde eigentlich erst mit dem XV. Jahrhundert, tritt eine durchgreifende Wandlung ein. Die Laster werden nicht mehr in Aktion dargestellt, wie es die Kathedralskulptur des XIII. Jahrhunderts gelehrt hatte. Félonie läßt ab, den jungen Mann zu treten, Avarice und Couvoitise wühlen nicht mehr in ihren Geldkisten, Vieillesse wird vom warmen Feuer weggeholt und Papelardie behält wohl ihren Psalter, doch kniet sie nicht mehr vor dem Altar. Wie der Text es vorschreibt, werden die häßlichen Geschöpfe jetzt in Nischen gestellt (Fig. 40). Da stehen oder sitzen sie gelangweilt herum und versuchen, in wütend verzerrten Gesichtern ihren Gefühlen Ausdruck zu verleihen.[7] Auch sonst tritt dann immer mehr eigene, frische Anschauung an die Stelle des traditionell Übernommenen, wenn auch noch lange gewisse Überbleibsel mitgeschleppt werden.

[1] G. Heider, Das Glücksrad und dessen Anwendung in der christlichen Kunst: Mitteilungen der k. k. Zentralkommission 1859, Nr. 5.

[2] Stanley Lorrain Galpin, Fortunes wheel in the Roman de la Rose: Publications of the modern language association of America, Baltimore 1909, p. 332 ff.

[3] Delaborde, Les Manuscrits à Peinture de la Cité de Dieu 1909.

[4] Roman de Fauvel von 1316: Bibl. Nat. fr. 2195, Fol. 156 v°; Les Dits de Wattriquet: Ars. 3525, Fol. 159.

[5] Wien, Hofbibl. Cod. 2592, Fol. 48. Bibl. Nat. fr. 12595, Fol. 50 v°; 1560, Fol. 45 v°; 1565, Fol. 45 v°; 24388, Fol. 48 v°; 25526, Fol. 116; 24392, Fol. 53.

[6] Die Haggadah von Sarajewo von D. H. Müller und J. v. Schlosser (1898), Taf. VII, S. 235.

[7] Bibl. Nat. fr. 24392, 380, 12595, 19153, 805, 12596; Brit. Mus. Egerton Ms. 1069, 2022; Brit. Mus. Harley Ms. 4425; Arras Ms. 897 etc.

Der Darstellungskreis.

Sonst ist jedoch bis zum Ende des XIV. Jahrhunderts weder inhaltlich noch stilistisch im Illustrationszyklus des Rosenromans eine wesentliche Änderung zu verzeichnen. Immer wieder stößt man auf dieselben Sujets. Der einmal gegebene Darstellungskreis wird festgehalten, hie und da ergänzt, niemals geändert. Er geht von Atelier zu Atelier und wird durch die jüngere Generation von der älteren übernommen. Man wird sich richtige Handschriftenfabriken[1] vorzustellen haben, in denen die illuminierten Codices massenweise hergestellt wurden, je nach dem angelegten Preis mit mehr oder weniger Miniaturen versehen, mit mehr oder minderer Sorgfalt ausgeführt.

Vier Typen ließen sich unter diesem Gesichtspunkte fixieren:

Den ersten, Typus A, wollen wir mit dem Schlagwort «die Kitschhandschrift» bezeichnen.[2] Nur eine einzige Miniatur ist in ihr ausgeführt, nämlich die der Schauseite. Sie befindet sich auf ihr links oder in der Mitte oben. Zumeist ist der Liebende auf seinem Lager dargestellt, selten mit Dangier. Die Qualität dieses Typus ist mit Ausnahme von Bibl. Nat. fr. 804 sehr gering. Jahrzehnte alte Klischees werden reproduziert und flüchtig heruntergehudelt; galt es doch, das Bedürfnis eines Publikums zu befriedigen, das, auf einmal in der Mitte des XIV. Jahrhunderts auftauchend, tout comme chez nous auch die Mode mitzumachen verlangte, ohne entsprechend dafür bezahlen zu wollen. Wie es gar nicht anders zu erwarten ist, fallen alle diese Handschriften, mit Ausnahme von Bibl. Nat. fr. 22551 (niederländisch), mit den für Paris in Anspruch genommenen zusammen.

In Typus B wird nur der erste Teil, der des Guillaume de Lorris, illustriert.[3] Der Zyklus ist klein. Er umfaßt neben der Miniatur der Schauseite und den Lasterdarstellungen noch etwa ein Dutzend Bilder, z. B. den Empfang des Liebenden durch Oyseuse am Tore des Gartens, die Karole, die Rast des Jünglings an der Quelle des Narcissus, seine Begegnung mit Dieu d'Amour, seine Flucht vor demselben, dessen Schuß und Sieg, die Huldigung des Liebenden, die Schließung seines Herzens durch den Liebesgott, Bel-Accueil und den Jüngling, Bel-Accueil und den Jüngling vor der Hecke, Bel-Accueil, Dangier und den Liebenden, Raison und den Liebenden, Ami und den Liebenden, Franchise und Pitié bitten bei Dangier für den Liebenden, Honte und Peur erwecken Dangier, Jalousie baut eine feste Burg für Bel-Accueil, Guillaume de Lorris am Pult. Manche Handschriften sind dürftiger. Sie kommen über die Lasterbilder und 4—5 weitere Miniaturen nicht hinaus.

Typus C übernimmt das ganze Repertoire des Vorgenannten, erfindet nur ein paar Darstellungen für den Teil des Jean de Meung dazu und streut sie über diese gewaltige Fortsetzung aus.[4] Es sind dies meist: das Rad des Glückes; Nero, auf seinem Throne sitzend, schneidet sich den Hals ab; der Reiterkampf zwischen Manfred und Karl von Anjou; der Eifersüchtige schlägt seine Frau; Faux-Semblant und Contrainte-Abstinence schneiden dem Male-Bouche die Zunge aus; Nature und Genius; die Predigt des Genius; Venus schießt auf die Burg; Pygmalion meißelt seine Statue.

Eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Handschriften begnügt sich damit, neben der Illustration des ersten Teiles im Sinne von Typus B auf den letzten Seiten des Codex noch ein paar Abbildungen anzubringen und auf diese Weise eine Illustration des zweiten Teiles nur vorzutäuschen. Die dazu verwandten Sujets sind fast regelmäßig: Raison und der Liebende, Pygmalion und seine Statue oder Dangier und Franchise und Pygmalion und seine Statue.[5]

---

[1] H. Martin, Les Miniaturistes français (Paris 1906), p. 12, eingehend besprochen von Georg Graf Vitzthum im Repertorium für Kunstwissenschaft XXX (1907), S. 88—95.

[2] Bibl. Nat. fr. 19154, 803, 797, 1572, 800, 22551. Cambridge S. Johns. Coll. 95. Florenz, Riccardiana 27556. Kopenhagen, kgl. Bibl. 167. Wien, Hofbibl. 2630. Brit. Mus. Add. Ms. 12042.

[3] Bibl. Nat. fr. 1559, 24390, 801, 805, 1569. Berlin. Ham. 577. London, Brit. Mus. Stowe Ms. 947. Brüssel, kgl. Bibl. 9576. Mazarine Ms. 3876. Meaux Ms. 52.

[4] Bibl. Nat. fr. 1564, 378, 1561, 1558, 19156, 19157. Rosenthal Cod. A. Brit. Mus. Royal Ms. 19. B. XIII. Eg. 881. Ars. Ms. 3338. Lyon, Palais des Arts 23. Stuttgart, Cod. Poet. 6. F. München, Cod. Gall. 17.

[5] 2 B. Bibl. Nat. fr. 1558; Lyon, Palais des Arts 23; Bibl. Nat. fr. 19157 und Add. 31840, alles Pariser Fabrikarbeiten aus der Mitte des XIV. Jahrhunderts.

Hat schon die Tatsache, daß die Handschriften des Typus C überwiegend mit den Handschriften der stilistisch gefundenen Schauseiten-Urgruppe I zusammenfallen, eine sehr angenehme Überraschung geboten, so bestätigt Nat. Bibl. fr. 1559 die Richtigkeit unserer Annahme hinsichtlich der Herkunft der ersten Rosenroman-Handschriften, indem dieser Codex sowohl ein Exemplar der ersten Gruppe, als auch ein Vertreter von Typus B (dem Typus des I. Teiles) und zum Überfluß überhaupt die älteste uns bekannte illuminierte Rosenroman-Handschrift (aus dem Ende des XIII. Jahrhunderts) ist, die wir, wie erinnerlich, als nordfranzösisch bezeichnet haben. Dies wäre also eine Handschrift, aus der wir uns kunsthistorisch einen nicht allzu kühnen Schluß auf die Art der illuminierten Urhandschriften der Rosenromane aus der Zeit des I. Teiles erlauben dürfen.

Typus D umfaßt B und C, bereichert ihn noch und baut ihn aus. In den ersten Teil werden eingefügt: Détuit, Liesse und der Liebende, Beauté, Richesse und Courtoisie, die Rast an der Narcissusquelle, dargestellt in zwei bis drei Phasen (das erstaunte Anhalten, das sinnende Inswasserblicken und das Gewahrwerden des Rosenstrauches), Doux-Regard, der Liebende küßt die Rose und Jalousie eilt fort, um die Tat zu melden.

In den zweiten Teil werden eingefügt: die Alte und Bel-Accueil, die Alte überbringt Bel-Accueil den Kranz, der Liebende und Dieu d'Amour, Dieu d'Amour und seine Getreuen, Venus auf ihrem Taubenwagen, Nature in ihrer Schmiede, die Beichte der Nature vor Genius, die diversen Kampfesszenen zwischen den der Liebe freundlichen und feindlichen Gewalten, die brennende Burg und der Liebende als Pilger gekleidet auf dem Wege zur Rose.

Zumeist sind diese Handschriften aus der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts und später und entstammen Pariser Ateliers. Cod. 2592 der Hofbibliothek ist ein gutes Beispiel dieses Typus. Die Zahl der Illustrationen schwankt zwischen 40 und 60.

Anders die Prachthandschriften, wie sie für die Großen der Zeit angefertigt wurden. Da erhebt sich die Zahl der Miniaturen oft über 80, einmal sogar auf 115.[1] Höchstwahrscheinlicherweise wurden diese Zahlen von den Bestellern bestimmt; denn die Künstler hatten oft die größte Mühe, den Anforderungen gerecht zu werden. Sie halfen sich jedoch, indem sie einfach dieselben Sujets zwei-, ja dreimal darstellten. So erhalten wir z. B. zwei Glücksräder,[2] zwei Karolen,[3] zweimal: Dieu d'Amour erteilt dem Jüngling seine Lehren,[4] zwei Hofhaltungen des Liebesgottes,[5] dreimal Nature und Genius[6] etc. Man wende da nicht ein, daß verschiedene Gehilfen je nach ihrer «Lage» unabhängig voneinander diese Koinzidenzen schufen. Gerade in Bibl. Nat. fr. 24.392 auf Fol. 153 oder auf Fol. 84 v° finden sich auf derselben Seite dieselben Szenen mehreremal dargestellt.

Hauptsächlich die diversen gelehrten Reden des zweiten Teiles bieten jetzt zur Darstellung willkommene Gelegenheit. So ziemlich alles, was das späte Mittelalter vom Altertum wußte, wird uns hier im Bilde vorgeführt, natürlich immer im Kostüm der Zeit, wie das Mittelalter ja überhaupt und selbst noch die Frührenaissance kein rechtes Verständnis dafür hatte, was es von der Antike schied. So wird dargestellt: Virginius schlägt seiner Tochter das Haupt ab, Phanie weissagt ihrem Vater Krösus, Krösus am Galgen, Dido ersticht sich, Medea tötet ihre Kinder, Nero läßt den Leib der toten Mutter öffnen, Nero läßt dem Seneca im Bade die Adern öffnen, Perseus tötet die Medusa, Samson und Delila, Deukalion und sein Weib vor Themis im Gebete, Mars und Venus werden von Vulkan im Bette überrascht. Man hat das Gefühl, als habe das vornehme Publikum, der Käufer dieser Codices, gerade solche Dar-

[1] Bibl. Nat. fr. 24392 mit 115 Miniaturen, 1570 mit 77 Miniaturen, 1567 mit 75 Miniaturen; Vat. Urb. 376 mit 92 Miniaturen; Laur. Acq. 153 mit 89 Miniaturen; Brit. Mus. Harley Ms. 4425 mit 92 Miniaturen.

[2] Bibl. Nat. fr. 24392, Fol. 39 v° und 49 v°; 24388, Fol. 36.

[3] Bibl. Nat. fr. 1665, Fol. 7.

[4] Bibl. Nat. fr. 24392, Fol. 17 v° und 18.

[5] Bibl. Nat. fr. 24392, Fol. 84 v°.

[6] Bibl. Nat. fr. 24392, Fol. 153.

stellungen in seinen Rosenroman-Handschriften gesucht. Das hat für uns ein ganz besonderes Interesse; denn die Manuskripte, in denen das antike Element mit so viel Liebe und Ausführlichkeit behandelt ist, stammen fast alle aus dem letzten Drittel des XIV. Jahrhunderts.

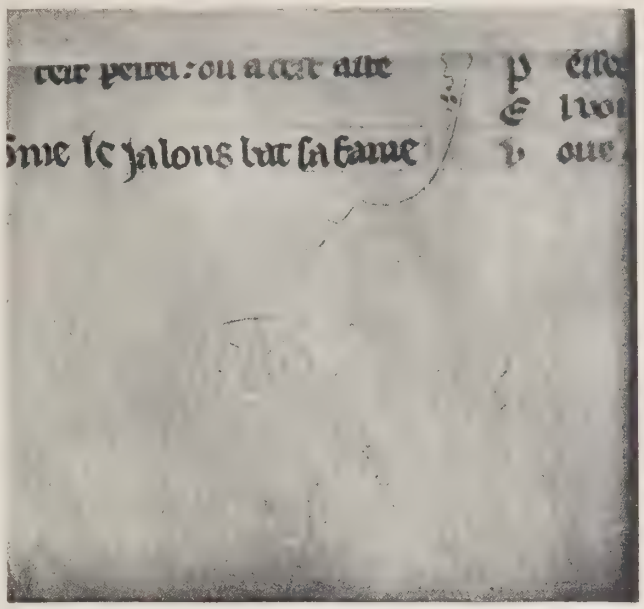


Fig. 41. Paris, Bibliothèque Nationale, français 802, fol. 62 v°, Skizze.

Ja es kommt vor, daß Dinge dargestellt werden, die uns fast unverständlich sind, da sie, die entlegensten Andeutungen des Textes benützend, antike Stoffe in wunderlichster Vermummung vorführen, z. B. Empedokles stürzt sich in den Krater des Ätna,[1] oder Fortuna reicht den Sterblichen aus den Fässern des Jupiter «Freud und Leid», den täglichen Trank,[2] oder Jupiter beschneidet den Saturn,[3] oder Origines kastriert sich selbst. Alle diese Handschriften aber, die solche ungewöhnliche Dinge zur Darstellung bringen,[4] sind erst aus dem XV. Jahrhundert oder wie Egerton Ms. 881 zum mindesten nordfranzösisch. Der Norden, der, wie wir sahen, überhaupt allein schöpferisch gewesen war, was die Schauseite anlangte, hat auch, was den Rest der Illustration betrifft, zwei Ausnahmehandschriften hervorgebracht, die erwähnt werden müssen. Es sind Laurentiana Acq. 153 aus der Mitte des XIV. Jahrhunderts und die vatikanische Hs. Urb. 376 vom Anfang des XIV. Jahrhunderts. Hat jene schon eine ganze Reihe eigenartiger und einzig dastehender Erfindungen gezeitigt, wie z. B.

Fig. 42. Paris, Bibliothèque Nationale, français 802, fol. 62 v°, Ausführung.

Tantalus im Brunnen,[5] das Wasser flieht ihn,[6] die Äpfel weichen vor seinem Munde zurück,[7] Sisyphus rollt den Stein bergan,[8] eine Reihe Tierbilder, Darstellungen aus dem Geschlechtsleben und noch manch anderes, so bietet die vatikanische Handschrift eine so große Menge völlig originaler Darstellungen, daß deren genaue Ergründung eine besondere Abhandlung nötig machen würde.

Nicht nur der Darstellungskreis ist sonst in ziemlich allen anderen Rosenroman-Handschriften der gleiche, auch die Art seiner Interpretation hat sich im Laufe des XIV. Jahrhunderts nicht wesentlich geändert. Die einmal bestehenden Klischees wurden immer wieder benützt. Oft scheinen die Sujets überhaupt jeden Sinn für den Miniator verloren zu haben; so erscheint z. B. im Bibl. Nat. fr. 24388 auf Fol. 12 v° und in 19157, Fol. 10 v°[9] ein Pferd hinter dem in die Quelle des Narcissus blickenden Jüngling als Erinnerung an irgendeinen höfischen Roman. Die Lektüre des

[1] Bibl. Nat. fr. 12.595, Fol. 143 v°. Desgl. Oxford, Douce Ms. 195.
[2] Bibl. Nat. fr. 380, Fol. 46 v°; 12.595, Fol. 52.
[3] Bibl. Nat. fr. 1570, Fol. 45. Desgl. Douce Ms. 195.
[4] Douce Ms. 195. Egerton 881.
[5] Fol. 229 v°. [6] Fol. 229. [7] Fol. 230. [8] Fol. 230.
[9] Siehe auch die Handschrift im Besitze von S. Cockerell in Cambridge, Fol. 9 v°. In Oxford Douce Ms. 195 hält ein Knappe das Pferd, während der Jüngling sich über die Quelle beugt.

Fig. 43. Paris, Bibliothèque Nationale, français 802, fol. 85 v°.

Textes würde den Künstler sofort über den Unsinn eines solchen Bildes belehrt haben; oder Ami, der überzeugte Weiberfeind, wird in Bibl. Nat. fr. 19157, Fol. 23, weiblich dargestellt und Jalousie in Bibl. Nat. fr. 805, Fol. 28, männlich. Auch Bel-Accueil muß sich öfters den Geschlechtswechsel gefallen lassen,[1] obwohl er im Text ausdrücklich als Jüngling bezeichnet wird.

Für solche Ungeheuerlichkeiten bietet die Kenntnis der Arbeitsweise in den Ateliers des späten Mittelalters manche Erklärung. Abgesehen nämlich von den schriftlichen Anweisungen am Rande,[2] die der Schreiber oder der Ateliermeister den zu illuminierenden Codices beifügte und die noch häufig anzutreffen sind, finden sich auch kleine Randzeichnungen.[3] Diese sollten dem Arbeiter in kürzester Form das Wesentlichste vermitteln. Den zu illustrierenden Text kannte der Angestellte gar nicht; er führte nur die Zeichnung des Meisters aus. In zwei Rosenroman-Handschriften der Bibl. Nat. in Paris, fr. 802 und fr. 1558, sind uns solche Randzeichnungen erhalten.[4] In fr. 802 sind die ersten Skizzen herausradiert. Dies war anscheinend Übung, ebenso wie auch für die geschriebenen Anweisungen. Nachlässigkeit, oft aber auch die Dünne des Pergamentes machten die nachträgliche Rasur unmöglich. Auf Fol. 3 v° treffen wir am unteren Rande des Blattes zwei Krücken skizziert, den Hinweis für die Darstellung von Vieillesse. Gedankenlos gab sie der Maler einer ganz jungen Frau in die Hände, deren rundlicher Nacken recht wenig zu ihrem Attribute paßt. Auf Fol. 4 v° ist mehr gegeben: ein Kopf, die Schulterpartie und zwei schlaffe Brüste, dazu der Kontur eines Erdhügels. Dies genügte, um die nie fehlende, nie sich ändernde Darstellung von Pauvreté entstehen zu lassen. Auf Fol. 12 v° befiehlt das Stück eines Bogens mit aufgelegtem Pfeile dem Miniator, «Dieu d'Amour schießt auf den Liebenden» vorzuführen. Höchst lehrreich sind uns die Skizzen auf Fol. 20 v° und Fol. 167. Auf jener sind Dangier, Bel-Accueil und der Liebende, auf dieser Richesse und der Liebende dargestellt. Gemeinsam ist beiden die alleinige Wiedergabe der Köpfe. Mit den Händen mußte also der Arbeiter allein fertig

Fig. 44. Paris, Bibliothèque Nationale, français 1558, fol. 33 v°, Skizze (doppelte Vergrößerung).

[1] Bibl. Nat. fr. 380, Fol. 24, Fol. 84; 1565, Fol. 20 v°; 24388, Fol. 21 v°. In Oxford Douce Ms. 195 ist es gar ein alter Herr.

[2] Delisle, Le Cabinet des Manuscrits I, p. 491. Durrieu et Berger, Mémoire de la Société des Antiquaires de France 1893, p. 1—30.

[3] H. Martin, Acad. des Inscriptions et Belles-Lettres, Comptes rendues des Séances de l'année 1894, p. 121—132. H. Martin, Les Esquisses de Miniatures: Révue Archéol. 1904, II, p. 17—45. H. Martin, Les Miniaturistes français 1906, p. 103 ff. S. Berger, La Bible française au Moyen-Age, 1884, p. 287 ff.

[4] Auch im Brit. Mus. Eg. 881 und Vatic. Urb. 376.

werden. Wie wenig er dazu imstande war, zeigt das sinnlose Gefuchtel derselben, das uns hier, wie so oft in Handschriften von mäßiger Güte, entgegentritt.

Zumeist ist die Bewegung der Personen auf den Skizzen bedeutend kraftvoller und lebendiger als auf den Miniaturen. Auf Fol. 62 v° (Fig. 41 und 42): «Der Eifersüchtige schlägt seine Frau, zwei Personen sehen zu», ist die Bewegung des Zurückhaltenwollens, die der hinter dem Gatten stehende Freund ausführt, vollständig weggefallen. Sein rechter Arm verschwindet jetzt hinter dem Körper des Ehemannes, ohne daß man wüßte, warum; die linke Hand des Eifersüchtigen, die auf der Skizze die Frau mit kräftiger Gebärde am Schopf packt, liegt schlaff auf. Die zuschauende weibliche Person weiß nichts Besseres zu tun, als die Hände «sprechend» zu erheben.

Fig. 45. Paris, Bibliothèque Nationale, français 1558, fol. 33 v°, Ausführung (doppelte Vergrößerung).

Es kam aber auch vor, daß der Arbeiter seinen Meister falsch verstand oder aus Unachtsamkeit Wichtiges wegließ. Dafür bietet uns Fol. 85 v° (Fig. 43) den Beleg. Darzustellen war die Übergabe des Kranzes an Bel-Accueil durch die Alte. Der Meister deutete dies auch ganz richtig, sogar mit viel Verve an. In der Miniatur blieb der Kranz weg. Jetzt stehen sich die beiden Frauen wiederum in «bewegtem Spiel der Hände» gegenüber. Diese Beispiele werden genügen; die Handschrift ist voll davon.

In Bibl. Nat. fr. 1558 (Fig. 44 und 45) haben wir es mit weniger geistvollen Skizzen, aber mit einem tüchtigeren Arbeiter zu tun. Auch hier geben nur wenige Striche die Intentionen des Meisters wieder, immerhin genügend, um dem Wissenden die Wege zu weisen. So auf Fol. 14 ein Bogen: Dieu d'Amour schießt auf den Liebenden. Der Arbeiter ging jedoch hier über die Weisung des Meisters hinaus. Er zeichnete den Liebenden, den Pfeil im linken Auge und Dieu d'Amour mit abgeschossenem Bogen davor. Ob wir einen Arbeiter annehmen sollen, der seinen Text kannte und deshalb diesen höchst verständlichen Ausbau der Szene vornahm, oder ob man es nur mit einer kleinen Variante der auf Elfenbeinen so beliebten Szene: «Der Liebesgott schießt vom Baum herab in die Augen zweier Liebenden» zu tun hat, wollen wir dahingestellt sein lassen.[1]

Zusammenfassung.

Der Übersichtlichkeit halber soll nochmals das Vorstehende zusammengefaßt werden.

Ganz im Banne der symbolischen Darstellungsweise wurde im XIII. Jahrhundert der Rosenroman illustriert. Wenn möglich, erborgte man dazu die Schemata der sakralen Kunst, wo sich ein bestimmter Darstellungskreis im Laufe der Jahrhunderte herausgebildet hatte und wo feststehende Klischees für einzelne oft gebrauchte Sujets bestanden.[2] Im Norden Frankreichs in seinen Grundzügen schon festgelegt,

[1] Durrieu und Berger (Les Notes pour l'Enlumineur dans les Manuscrits du Moyen-Age: Mémoires de la Société des Antiquaires de France 1893, p. 14) erzählen von einem Miniator, der die fehlerhafte schriftliche Anweisung unberücksichtigt ließ und seine Bildchen sinngemäß ausführte.

[2] J. v. Schlosser, Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XXIII, S. 279.

gelangte der Illustrationszyklus in der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts nach Paris. Große Ateliers nahmen sich seiner Verbreitung an. Die Zahl der Handschriften stieg ins Ungemessene, ihre Qualität sank.

Wiederum war es im Norden, wo ein Umschwung sich vollzog. Zu Ende des ersten Drittels des XIV. Jahrhunderts begannen sich in nordfranzösischen Handschriften die ersten Anfänge der realen Illustrationsweise zu regen, nämlich auf den Schauseiten. Von Codex zu Codex entwickelt sie sich daselbst. In den übrigen Miniaturen der Handschriften, deren Zyklus nie eine wesentliche Änderung erfahren hat, ist in der Art der Interpretation erst zu Ende des XIV. Jahrhunderts eine Wandlung eingetreten.

Was nun Cod. 2592 der Hofbibliothek betrifft, von dem ausgehend der weite Ausflug unternommen worden ist, so hat sich für ihn die unzweifelhafte Richtigkeit der eingangs versuchten Lokalisierung und Datierung ergeben. Eingeordnet in die große Pariser Gruppe VI, zeigte er sich in engster Verbindung mit dieser Familie, der er entstammte, während die Zugehörigkeit seines Illustrationszyklus zu Typus D dessen ganze Entstehungsgeschichte enthüllte und die nochmalige Bestätigung seiner Entstehung zu Paris am Anfang des letzten Drittels des XIV. Jahrhunderts erbrachte.

LISTE DER ILLUMINIERTEN ROSENROMAN-HANDSCHRIFTEN.

A. Die in vorstehender Arbeit benützten Exemplare.

Arras.
Bibliothèque Municipale:
897

Berlin.
Kgl. Bibliothek:
Ham. 577 Qu.

Brüssel.
Bibliothèque Royale:
9574/75
9576
9577 und
11187
18017

Cambridge.
University Library:
G. g. 4, 6
Library of S. Johns College:
95
Library of Fitzwilliams Museum:
168
169
Collection of Sidney Cockerell Esq.

Chantilly.
Musée Condé:
664
665
686
911
1480

Dijon.
Bibliothèque Municipale:
526

Draguignan.
Bibliothèque Municipale:
17

Florenz.
Biblioteca Laurenziana:
Acqu. 153
Biblioteca Riccardiana:
2755

Genf.
Kantonalbibliothek:
178

Haag.
Museum Meermann Westreenianum.

Kopenhagen.
Kgl. Bibliothek:
167^{b}
63

London.

Library of the British Museum:

Royal 19 B. XIII
Stowe 947
Egerton 881
Egerton 1069
Egerton 2022
Royal 19 B. XII
Royal 20 A. XVII
Additional 12042
Additional 31840
Harley 4425

Lyon.

Bibliothèque Municipale:

763

Palais des Arts:

23

Meaux.

Bibliothèque Municipale:

52

Montpellier.

Bibliothèque de la Faculté de Médecine:

H. 245
H. 246

München.

Staatsbibliothek:

Gall. 17

Sammlung des Herrn Jacques Rosenthal:

A.
B.
C.

Oxford.

Bodleian Library:

Add. I. A. 22.
Arch. Seld. Supra B. 57
Ms. e Mus. 65.
Douce 195

Paris.

Bibliothèque Nationale:

fr. 378
fr. 380
fr. 797
fr. 798
fr. 800
fr. 801
fr. 802
fr. 803
fr. 804
fr. 805
fr. 1558
fr. 1559
fr. 1560
fr. 1561
fr. 1563
fr. 1564
fr. 1565
fr. 1566
fr. 1567
fr. 1569
fr. 1570
fr. 1572
fr. 1575
fr. 1576
fr. 1665
fr. 12587
fr. 12588
fr. 12589
fr. 12593
fr. 12595
fr. 12596
fr. 19137
fr. 19153
fr. 19154
fr. 19156
fr. 19157
fr. 22551
fr. 24388
fr. 24389
fr. 24390
fr. 24391
fr. 24392
fr. 25526

Bibliothèque de l'Arsenal:

2988
3338
3339
5209
5210
5226

Bibliothèque Mazarine:

3874
3876

Bibliothèque de la Ste. Geneviève:

112
1126

Rom.

Biblioteca Vaticana:

Urb. 376
Reg. 1522
Vat. 1492
Vat. 1858

Biblioteca Corsini:

55 K. 4

Stuttgart.

Landesbibliothek:

Poet. 6. F.

Tournai.

Bibliothèque Municipale:

C. I.

Wien.

Hofbibliothek:

2568
2592
2630

B. Die Handschriften, welche dem Verfasser bekannt sind, jedoch nicht eingesehen werden konnten.[1]

Bern.
Kantonalbibliothek:
364

Châlons-sur-Marne.
Bibliothèque Municipale:
270

Gent.
Bibliothèque de l'Université:
548

Glasgow.
Hunterian Museum:
T. 2. 10
P. 2. 1.

Haag.
Kgl. Bibliothek:
A. A. 60
A. A. 61

Lausanne.
Kantonalbibliothek:
454

London.
Collection of H. Y. Thomson Esq.:
76
77

Lyon.
Collection de Monsieur Nollet:
eine Hs.

Madrid.
Kgl. Bibliothek:
Res. 4^a — 14
Res. 5^a — 19

Maihingen.
Fürstliche Bibliothek Öttingen-Wallerstein:
I. 4. Fol. 2.
I. 4. Fol. 3.

New-York.
Collection of Pierpont Morgan Esq.:
111
112

Paris.
Bibliothèque de la Baronne James de Rothschild:
2800
2801

Petersburg.
Kais. Bibliothek:
1
55
Eremitage.

Rennes.
Bibliothèque Municipale:
243

Stockholm.
Kgl. Bibliothek.

Turin.
Biblioteca dell'Università:
(Die Hss. L. III. 28.
L. V. 20.
L. V. 26.
L. V. 35 sind verbrannt.)[2]

[1] Die Aufzählung darf auf Vollständigkeit, die Bezeichnungen der einzelnen Handschriften auf völlige Genauigkeit keinen Anspruch erheben.

[2] E. Langlois, Les Manuscrits du Roman de la Rose, p. 188, Note.

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 122885483